И 224/39г

ИСКУССТВО КИНО

1939

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство кино

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ • 9-й ГОД ИЗДАНИЯ

ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Ил. Трауберг — Народ который непобедим 3

Проф. С. Эйзенштейн — О строении вещей 7

Р. Юренев — Ирония и героика 21

С. Александров — Актеры и куклы 24

«Хуарес». Отрывки из сценария 26

Поль Муни — Самое прекрасное в мире мастерство 34

Бор. Бродянский — Путь режиссера 37

И. Крути — Н. Ужвий 46

И. Вайсфельд — «Большая жизнь» П. Нилина 51

Г. Авенариус — Очерки из истории зарубежного кино 54

Роли которые запомнились 59

За рубежом 60

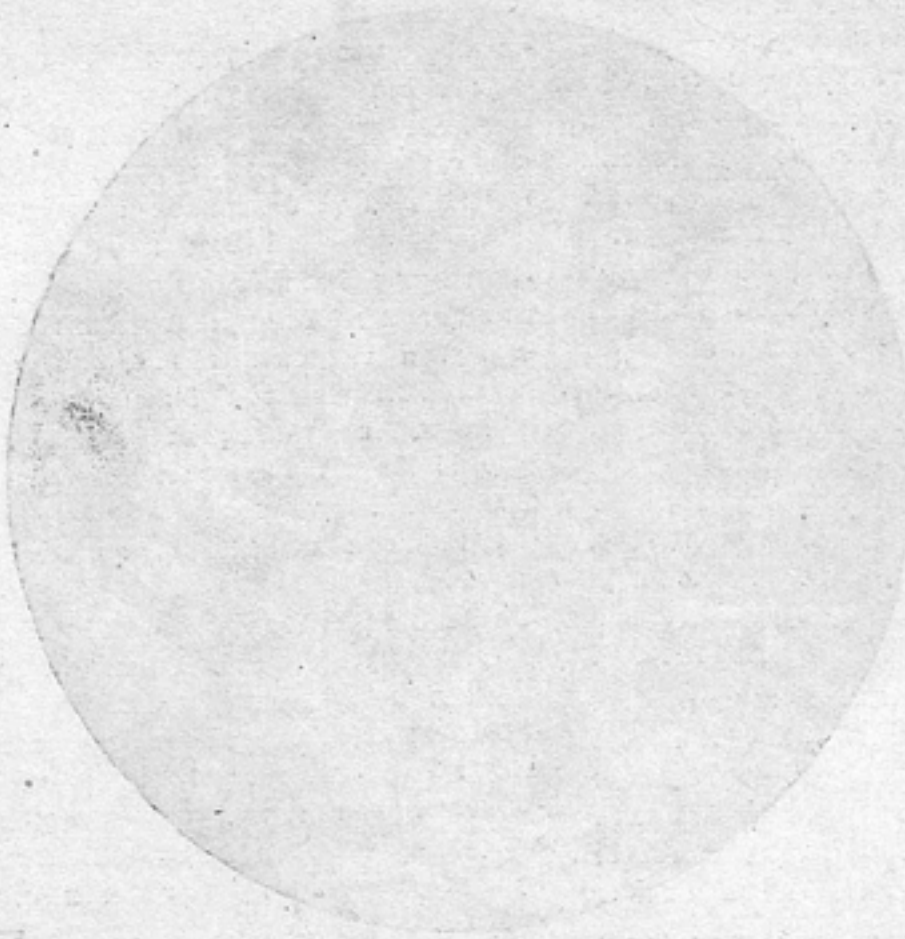
Критика и библиография 62

Фильмы за месяц 64

На обложке — Кадр из фильма «Случай на полустанке». На титульном листе — фото из фильма «Золотой ключик».

ГОСКИНОИЗДАТ

ИЮНЬ 1939



Технический редактор И. И. Медведовская.
Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич.
Уполномоченный Мособлгорлита № Б-6243.
Заказ типографии № 1759. Тираж 6000 экз.
Объем журнала 8 печатн. листов 62 × 94⅛.
Количество учетно-авторских листов — 10.2.
Сдано в набор 22/V. Подписано к печати 3/VII 1939 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Народ который непобедим

О ФИЛЬМЕ „ИСПАНИЯ"

Ил. Трауберг

Капиталистический мир содрогается в кровавой агонии. Сотни миллионов людей втянуты в орбиту второй империалистической войны. «...Беснуется издыхающий капиталистический мир. Он хочет спасти себя фашизмом. Но фашизм не спасет капитализм от гибели, ибо фашизм лишь загоняет вглубь недовольство масс, подготовляет взрыв огромной разрушительной силы»[1].

Целые страны стерты с карты Европы. Народы стонут под тяжестью фашистского сапога. Австрия и Испания, Чехословакия и Абиссиния, Клайпеда и Албания захлестнуты мутным зловонным потоком фашистской агрессии. Орды варваров разрушают основы культуры, демократизма и цивилизации при благосклонной пассивности правителей так называемых неагрессивных государств.

Так выглядит мир. Таким видит его честный художник, таким запечатлевает его в своих произведениях. Лучшие люди человечества не могли не стать антифашистами и они стали ими — един антифашистский фронт от Америки до Китая, от Альберта Эйнштейна до Ромена Роллана. Для всех честных передовых людей всего мира Советский Союз — маяк во взбаламученном море, «величайшая надежда человечества» (Ромен Роллан), «символ мощи и сплоченности» (Лион Фейхтвангер); «они всем сердцем с СССР, который непоколебимо противостоит современному варварству» (Эптон Синклер).

Культура, интеллект, гуманизм — все это против фашизма. Вот почему в рядах борцов за дело испанского народа сражались француз Мальро, немец Реглер, американец Хемингуэй, англичанин Фокс, венгерец Матэ Залка. Вот почему лучшие писатели всего мира поднимали свое слово — как бомбу и знамя — в защиту республиканской Испании. Вот почему они, осознавшие, что борьба за свободу Испании есть дело всего передового человечества, отдавали свое творчество и свою жизнь делу борьбы против фашистских агрессоров.

Так родились Кровь Испании (Надежда) Мальро, «No passaran» Синклера, «Пятая колонна» Хемингуэя, фильм Ивенса — Хемингуэя Испанская земля и многие другие произведения огромной воинствующей силы и антифашистской направленности.

Эти художники-антифашисты могли повторить замечательные слова Золя, сказанные им в знаменитой статье «Я обвиняю»:

«... Мной владеет только одна страсть — страсть к свету во имя человечества, которое столько страдало и которое имеет право на счастье. Мой пламенный протест —

---

[1] Из доклада тов. Мануильского на XVIII съезде ВКП(б).

крик моей души... Мое выступление есть не что иное, как революционное средство, чтобы ускорить взрыв правды и справедливости».

Этот священный долг—долг борьбы с фашизмом оружием своего творчества — еще явственнее ощущают художники Советской страны. Всякий советский художник самим существом своим — антифашист.

Он борется с фашизмом каждым своим произведением, разоблачающим старый мир, обличающим «грязный, циничный, отвратительный порядок жизни, основанной на беспощадном угнетении людей хищниками и паразитами» (М. Горький). Он — антифашист в своем творчестве, когда рождает произведение, воспевающее смысл и радость новых общественных отношений, нового социалистического уклада жизни.

На передовые позиции борьбы с фашизмом выходит тот художник, который создает вещи прямой направленности, точного адреса, отчетливого идейного звучания; вещи, говорящие о самом существе фашизма, разоблачающие его подлинный звериный облик; вещи, сражающиеся «на территории противника»...

Таковы были фильмы—Профессор Мамлок, Семья Оппенгейм.

Такова и новая работа Эсфирь Шуб — Испания.

... Вот картина, содержание которой нельзя рассказать обычными словами. В ней нет того, что считается в драматургии фабулой. В ней нет актеров и индивидуализированных образов. В ней нет всего этого, ибо Испания — это не вымысел, а сама жизнь.

Да, это не выдумка, это не догадки о жизни — это сама жизнь, страшная и прекрасная. Это больше чем документ, сложнее чем хроника, — это творчество, собравшее и осознавшее факты под единым углом зрения.

То, что получилось, то, что волнует и потрясает, — трудно описать. Трудно быть критиком этой картины — можно быть только взволнованным ее зрителем... Она безошибочно рождает гнев и страстную ненависть к врагам, глубокое уважение, преклонение перед теми, кто отдал жизнь за дело свободы Испанской республики. Картина мобилизует — в самом глубоком смысле этого обязывающего слова, она, поистине, подобна и бомбе и знамени!

...Критик иногда забывает, что произведение искусства надо воспринимать в первую очередь сердцем, душой, всеми чувствами, ощущениями. Чего стóит искусство, не проникающее в душу зрителя, чего стóит критик, холодно и рассудочно анализирующий скрупулезными мерами то, что должно волновать до слез, до самых глубин души!

Мы вспомнили об этой элементарной истине, потому что яд холодного критического объективизма и протокольной оценки произведений киноискусства густо разлит в длинном ряде кинокритических статей. И еще потому, что картину Испания оценивать с подобных позиций попросту преступно...

... Нет, невозможно смотреть на экран, где изуверствуют фашистские авиаторы, где рвутся бомбы, где рушатся мирные города, где штабелями сложены окровавленные трупы женщин и детей, где плохо вооруженные бойцы народной армии, улыбаясь и шутя, идут в бой против мощных, вооруженных до зубов фашистских когорт, — невозможно видеть все это и оставаться спокойным, записывать кадры, анализировать их композицию!

Их просто нельзя забыть — эти кадры, эти сцены! В памяти навсегда останутся и женщина, бегущая с корзинкой по улице во время воздушного нападения фашистов на мирных жителей, и безымянный

«ИСПАНИЯ»
Художественно-документальный фильм. Сценарий Вс. Вишневского. Режиссер засл. арт. респ. Эсфирь Шуб. Мосфильм

боец, стреляющий левой рукой, и старики в убежище от снарядов — в метро, и родственники, рыдающие над телами жертв, и последний поцелуй матери в сцене прощания с детьми, и Листер, говорящий речи крестьянам, и тупые лица наемных убийц — марроканцев, и страшная, мрачная церемония иезуитского изуверства — молебен франкистов, и многое другое, что невозможно забыть...

Картина звучит как обвинительный акт фашизму, как речь прокурора, как «Я обвиняю» Эмиля Золя. Не случайно разговорная часть фильма построена на речи диктора, комментирующего события. Голос диктора— это голос зрителя-антифашиста. Текст Всеволода Вишневского выражает мысли и чувства тех, кто в зрительном зале сжимает кулаки, чьи сердца горят гневом и священной злобой.

Испанский писатель Хосе Бергамин в своей замечательной речи на международной конференции писателей в 1938 году сказал: «Война в Испании должна опалять нам не только кончики пальцев, она должна жечь нам душу и тело».

Картина Испания жжет душу и тело. Она зовет к борьбе, к беспощадному уничтожению всех врагов передового человечества.

Было бы неправильно сказать, что в картине нет драматургической конструкции; создатели ее нашли органическое разрешение темы, конструкцию, четко объединяющую документальные кадры.

Режиссер Эсфирь Шуб в союзе с писателем Всеволодом Вишневским создали конструкцию, органическую для этого документально-художественного произведения. Здесь есть своеобразный сценарий, свое отношение к рассказанному факту.

В экспозиции картины показана Испания: страна, природа, труд и главный герой фильма — народ. В разных концах этой прекрасной страны, у берегов Атлантического океана, у подножья Пиренеев, в горах Астурии, в больших и великолепных городах — крестьяне, рыбаки, садоводы, рабочие, олицетворяющие страну и ее историю. Это 1936 год. Народ стал хозяином своей родины, своих трудов, своих богатств. Кортесы, представляющие силу Народного фронта, собираются в Мадриде. Демократия у власти. Долорес Ибаррури-Пассионария, — женщина, чье имя вошло в народные легенды, — проходит сквозь море приветствующих ее свободных людей.

Эта часть картины сделана в эпических спокойных тонах, в замедленном ритме. Это — часть описательная. Над этой Испанией действительно безоблачное небо...

...Страшные слова, они служили сигналом для подлого удара ножом в спину Испанской республики, сигналом для фашистского восстания.

«Над всей Испанией безоблачное небо»... Дети купаются в прибрежном прибое. Влюбленные медленно прогуливаются в тени бульваров. В безоблачном небе — самолет...

И сразу — грохот бомб, разрывы, обвал зданий, мчащиеся автомобили, обезумевшие женщины.

И потом — трупы. Тела невинных жертв фашистской агрессии — свидетели подлого преступления против демократии и культуры.

Эти сцены построены на коротких ударных, монтажных фразах. Это первая катастрофа в драматургической линии фильма. Она возникает как вспышка и определяет новое, подобное грозе, течение событий.

Народ отражает удар, нанесенный из-за угла. История борьбы испанского народа воскресает в этих отрывочных с трудом собранных кадрах.

Вся средняя часть фильма разрешает одну тему: фронт и тыл, в их взаимосплетении. Можно лишь сожалеть, что в распоряжении режиссера Шуб находился материал, столь ограниченный по метражу; каждый кадр использован до конца, а хочется увидеть еще и еще, глубже ощутить атмосферу этих дней, узнать каждую подробность.

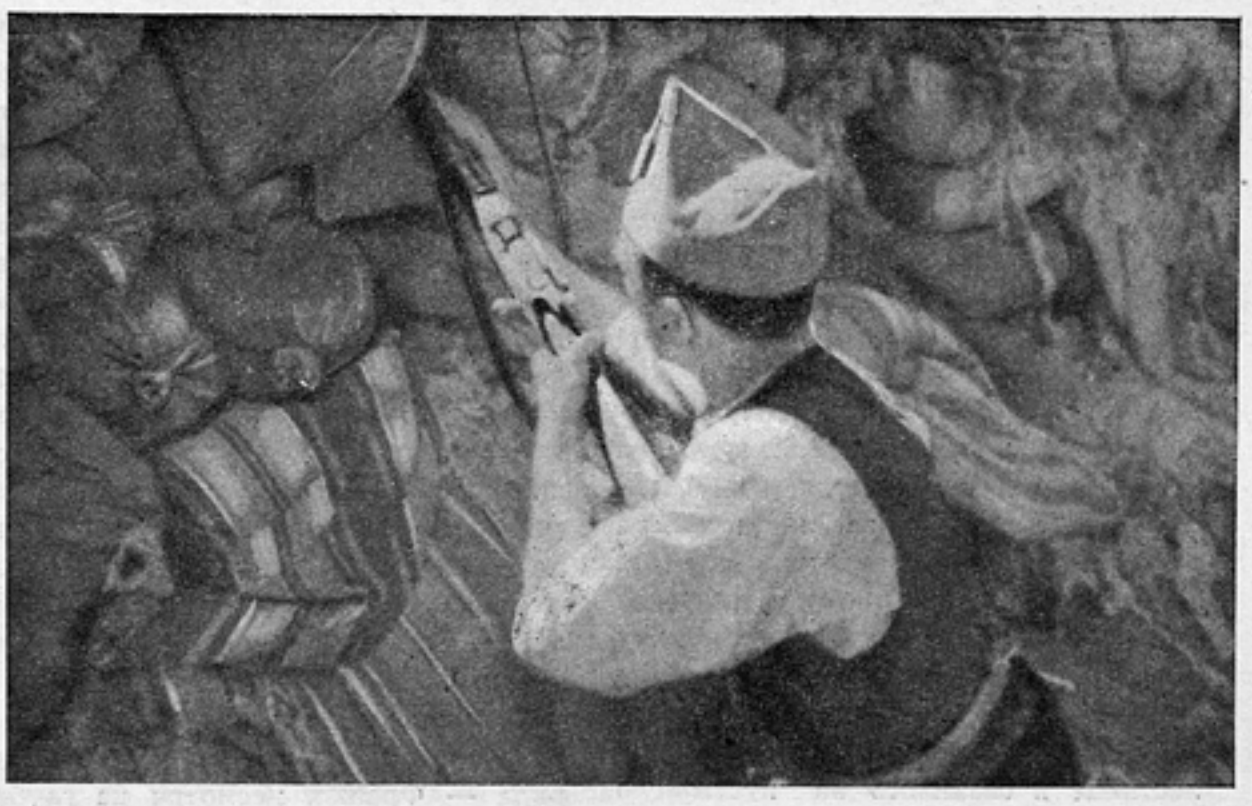
Вот, например, как Жорж Бернанос — французский буржуазный писатель, монархист и католик — описывает в своей книге[2] расстрел мирных жителей фашистами:

«Грузовик замедляет ход и спускается толчками в какой-то овраг. «Слезайте!» Они слезают, выстраиваются, прикладываются к образку или просто к ногтю большого пальца. Тах! Тах- тах! Трупы укладывают рядом на краю рва... Алькальд запишет в своем реестре: «Такой-то, такой-то и такой-то — умерли от воспаления мозга».

Здесь, в этом отрывке — подробности: и ноготь большого пальца, и запись алькальда.

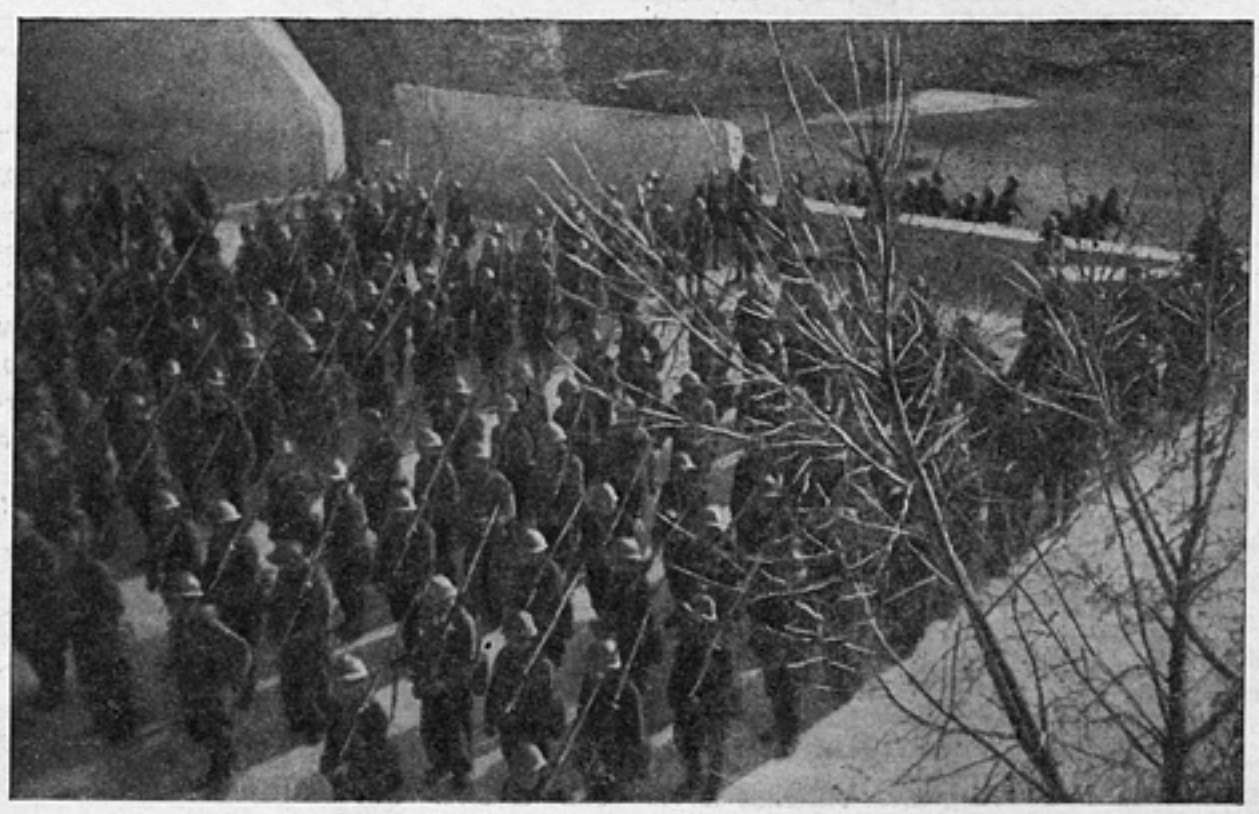
В книге Мальро «Надежда» есть великолепная сцена (фактически достоверная), когда пожарных, борющихся с пожаром, возникшим от бомбардировки, обстреливают фашистские истребители.

«Самолеты вернулись, еще двое пожарных упали: один—в пламя, дру-



«ИСПАНИЯ»

Художественно-документальный фильм. Сценарий Вс. Вишневского. Режиссер засл. арт. респ. Эсфирь Шуб. Мосфильм.



[2] «Большие кладбища в лунном свете».

гой — на тротуар. Мергери (брандмейстер), до того переполненный отвращением, что впервые почувствовал спокойствие, глядел, как самолеты приближаются к нему в рдеющем небе Мадрида. Они хлестнули его воздухом, пролетая над ним... Он спустился на три ступеньки и повернулся к самолетам, выпрямившись на лестнице. В то мгновение, когда первый истребитель, словно снаряд, налетел на него, Мергери взмахнул шлангом, яростно окатил водой кабину пилота и упал на лестницу, простреленный четырьмя пулями. Живой или мертвый, он не выпускал из рук шланга, застрявшего между перекладинами лестницы... Наконец, руки Мергери медленно разжались, тело его два раза подпрыгнуло на лестнице и свалилось на пустынную улицу».

Этих подробностей в фильме мало, потому что они не были сняты.

Специфика документального фильма не позволила авторам Испании обнять всю тему. Наличный материал неизбежно определил рамки фильма и возможности режиссера.

Но точность и правдивость этого материала таковы, что в игровом фильме трудно создать что-либо подобное сценам на кладбище или прощания с детьми, или проводов интернациональной бригады. Эти хроникальные кадры волнуют до слез — и слез этих не хочется стыдиться.

Драматургической пикой последних частей бесспорно является эпизод ухода интернациональных бригад. Оживают в памяти слова тов. Мануильского:

«Испанский народ никогда не забудет той помощи, которую оказало ему мировое коммунистическое движение созданием интернациональных бригад».

Дождь цветов обрушивается на уходящих интернационалистов, женщины Испании, улыбаясь и плача, прощаются со своими защитниками, дети бросаются на шею славным бойцам... Они идут по улицам Мадрида — «французские пролетарии, внуки парижских коммунаров, итальянские эмигранты, германские антифашисты, замечательные снайперы— канадские лесорубы... польские рабочие, батальон которых имени Домбровского при наступлении на Эбро, не ожидая постройки понтонных мостов, переплыл реку и врезался первым в гущу неприятельских сил... Здесь были такие люди, как изувеченный в германском концентрационном лагере член ЦК германской компартии Ганс Баймлер, павший в Пальеэте с возгласом «Рот Фронт!» Здесь были люди типа венгерского коммуниста старика Хевеши, который во главе батальона имени Ракоши атаковал под Уэской бетонированный форт противника, взял его, но погиб сам геройской смертью вместе с комиссаром батальона. Здесь были рядовые простые бойцы типа Джона, английского шофера грузовой машины, который под ураганным огнем противника доставил воду изнывающим от жажды бойцам и, смертельно раненый, сказал: «Если бы это видел товарищ Сталин, он похлопал бы меня по плечу и сказал: ты хорошо вел себя, ты — прекрасный товарищ, Джон»[3].

Фильм кончается оптимистически, и несмотря на то, что сегодня в Мадриде — Франко, несмотря на глубокий трагизм сцены перехода границы испанскими беженцами, несмотря на измену и предательство клики Миаха—Бестейро — финал фильма органически оптимистичен. Вооруженный народ на экране, смелые суровые лица — все это реализует великолепный смысл слов тов. Мануильского:

«Мировой реакции не удастся вычеркнуть из сознания испанского народа его почти трехлетней героической борьбы против иноземных завоевателей. Этот народ знал лучшие дни. Он держал оружие в своих руках. Он сеял земли помещиков, он сам организовывал производство на фабриках и заводах, он испытал свободную жизнь. Такой народ никогда не будет покорен!»

Фильм значителен как крупное произведение документальной кинематографии. Этот жанр долгие годы был в загоне: враги, орудовавшие в советской кинематографии, всячески унижали документализм, сознательно ликвидировали его. Лучшие мастера документального фильма — Шуб, Вертов, Свилова, Кауфман молчали длительное время.

Испания — победа документализма — страстного, эмоционального, волнующего. Эсфирь Шуб поистине виртуозно создала цельное и мощное произведение из разрозненного, мозаичного материала. Монтажная культура в этом фильме сослужила верную и полезную службу. Материал операторов Кармена и Макасеева и испанских операторов нашел свою наиболее выразительную форму.

Великолепно, в настоящем ритме смонтированы такие сцены, как бой быков, первая бомбардировка и пожар или воздушный бой — опытная рука мастера из кусочков пленки сотворила динамические жизненные куски.

Особенно интересна работа Э. Шуб со звуком. Здесь, в этом фильме нет места, довольно распространенному в свое время среди «документалистов» увлечению натуралистическим звуком, монтажно изуродованным, оглушающим зрителя (Энтузиазм, КШЭ Шуб). В Испании очень тактично и убедительно использованы звуки войны и сражений (отлично записанные американскими операторами). Прекрасно использованы песни народов Испании: помимо задачи создания общей атмосферы они определяют собой монтажную структуру целого ряда сцен! Это особенно удалось режиссеру в первых частях фильма, в эпизодах труда: песни ритмически совпали и с медленным движением лодок по каналам и с быстрыми движениями женщин, обрабатывающих шерсть.

Работа автора-писателя в документальном фильме всегда казалась сложной и обусловленной рядом специфических условий хроникального материала. Писателю-орденоносцу Вишневскому удалось в этих сложных условиях сделать все возможное — он понял и полюбил документы и хронику, как собственное творчество.

Всеволод Вишневский принес в этот фильм свой темперамент, свое волнующее и пламенное слово. Дикторский текст написан не для информации зрителя, но для выражения его мыслей и чувств.

Огромную роль играет в фильме музыка композитора Гавриила Попова. Этот даровитый композитор после Чапаева вновь с большим успехом выступил в кино.

Волнующий маршевый призывный лейт-мотив всего фильма, ритмический аккомпанимент сцене боя быков, увертюра и финал — все это настоящие полноценные удачи.

Эсфирь Шуб, Всеволод Вишневский, Гавриил Попов и весь творческий коллектив, создавший фильм Испания, сделали значительное политическое и творческое дело. Трудно переоценить значение этого фильма для заграничного экрана: он будет подобен обвинительному акту, прочитанному в мировом судебном зале.

Фильм Испания — настоящее антифашистское произведение искусства — революционное средство, способное ускорить взрыв социальной правды и справедливости.

---

[3] Из доклада тов. Мануильского на XVIII съезде ВКП(б).

О строении вещей

Проф. С. Эйзенштейн

„Все в человеке — все для человека".

М. Горький. „Человек"

Допустим, что на экране надлежит представить грусть.

Грусти «вообще» не бывает. Грусть конкретна, сюжетна, она имеет носителей, когда грустит действующее лицо; она имеет потребителей, когда грусть представлена так, что грустит и зритель.

Последнее отнюдь не всегда обязательно при изображении грусти: грусть врага, после того, как он потерпел поражение, вызывает радость у зрителя, солидарного с победителем.

Соображения эти детски очевидны, но в них заложены самые сложные проблемы построения произведений искусства, ибо они задевают самое животрепещущее в нашем деле: проблему изображения и отношения к изображаемому.

Композиция является одним из наиболее действенных средств выражения этого отношения. Хотя это отношение достигается не только композицией и не только оно является задачей композиции.

В данной статье я займусь частным вопросом о том, как воплощение этого отношения достигается именно узко-композиционным путем. Отношение к изображаемому воплотится через то, как это изображаемое представлено. И сразу же возникнет вопрос о методах и средствах, которыми приходится обрабатывать изображение для того, чтобы одновременно со своим что оно показывало бы, как к нему относится автор и как автор желает, чтобы зрители воспринимали, ощущали и чувствовали то, что он изображает.

Проследим это явление под углом зрения композиции, т. е. рассмотрим случай, когда задаче воплощения авторского отношения служит в первую очередь композиция, понимаемая здесь как закон построения изображаемого. Это весьма важно для нас, ибо о роли композиции в кино написано очень мало, а о чертах композиции, которые я здесь имею в виду, в кинолитературе вообще не упоминалось.

Предмет изображения и закон построения, которым он представлен, могут совпадать. Это наиболее простой случай, и с композиционной проблемой в таком ее виде более или менее справляются. Это — построения простейшего типа: «грустная грусть», «веселое веселье», «марширующий марш» и т. д. Другими словами: грустит герой и с ним в унисон грустят природа, освещение, иногда композиция кадра, изредка ритм монтажа, а чаще всего подклеенная к нему грустная музыка. То же самое происходит, когда мы имеем дело с «веселым весельем» и т. д.

Уже в этих простейших случаях совершенно отчетливо видно, чем питается композиция и откуда она берет свой опыт и материал: композиция берет структурные элементы изображаемого явления и из них создает закономерность построения вещи.

При этом в действительности она в первую очередь берет эти элементы из структуры эмоционального поведения человека, связанного с переживанием содержания того или иного изображаемого явления.

Именно по этой причине подлинная композиция неизменно глубоко человечна: будет ли это «прыгающий» ритм структуры веселых эпизодов, «монотонная затянутость» монтажа грустной сцены или «сверкающее радостью» световое разрешение кадра.

Дидро выводит композиционные принципы вокальной, а далее и инструментальной музыки из основ интонации живой эмоциональной человеческой речи (одновременно и из звуковых явлений воспринимаемой им окружающей природы).

А Бах — мастер наиболее сложных композиционных ходов в музыке — утверждает подобный же человеческий подход к основам композиции как непосредственную педагогическую предпосылку.

«...По сведениям, дошедшим до нас через учеников Баха, он учил их смотреть на инструментальные голоса, как на личности, а на многоголосое инструментальное сочинение, как на беседу между этими личностями, причем ставил за правило, чтобы каждая из них говорила хорошо и во-время, а если не имела что сказать, то лучше бы молчала или ждала, пока до нее не дойдет очередь...»[1]

Совершенно так же на базе взаимной игры человеческих эмоций, на базе человеческого переживания строит и кинематография свои структурные ходы и сложнейшие композиционные построения.

Возьмем для примера одну из наиболее удачных сцен из Александра Невского — эпизод наступления немецкой «свиньи» на русские ополчения в начале Ледового побоища.

Эпизод этот выслушан во всех оттенках переживания нарастающего ужаса, когда перед надвигающейся опасностью сжимается сердце и перехватывает дыхание.

Структура «скока свиньи» в Александре Невском точно «списана» с вариации внутри процесса этого переживания.

Это они продиктовали ритмы нарастания, цезуры, убыстрения и замедления хода.

Клокочущее биение взволнованного сердца продиктовало ритм скока копыт:

изобразительно — это скок скачущих рыцарей,

композиционно — это стук до предела взволнованного сердца.

В удаче произведения оба они — изображение и композиционный строй — здесь слиты в неразрывном единстве грозного образа — начала боя не на живот, а на смерть.

И событие, развернутое на экране «по графику» протекания той или иной страсти, обратно с экрана вовлекает по этому же «графику» эмоции зрителя, взвивая их в тот клубок страсти, который предначертал композиционную схему произведения.

В этом секрет подлинно эмоционального воздействия истинной композиции. Используя как свой исток строй человеческой эмоции, она безошибочно

[1] Э. К. Розанов. «И. С. Бах и его род». Стр. 191.

к эмоции и апеллирует, безошибочно вызывает комплекс тех чувств, которые ее зарождали.

По всем видам искусства—и в киноискусстве более, чем где бы то ни было — именно этим путем и в первую очередь достигается то, о чем писал Лев Толстой применительно к музыке:

«Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку...» (Л. Н. Толстой. «Крейцерова соната», XXIII).

Таков — от простейших случаев к сложнейшим — один из возможных типов построения вещей.

Но есть и другой случай, когда вместо решений типа «веселое веселье», у автора возникает необходимость решить, например, тему «жизнеутверждающей смерти».

Как же тут быть?

Ведь, очевидно, что закон построения вещи в таких случаях уже не может питаться исключительно элементами, непосредственно вытекающими из естественных и привычных эмоций, состояний и ощущений человека, сопутствующих данному явлению.

Однако закон композиции и в данном случае останется тем же.

Но поле для поисков исходной схемы строя композиции будет лежат не столько в эмоции, сопутствующей изображаемому, сколько, в первую очередь, в эмоции отношения к изображенному.

Строго говоря, это имеет место и в приведенном выше примере «свиньи» из Александра Невского, с тою только особенностью, что там эмоция изображаемого совпадает с эмоцией отношения к изображаемому.

Но это случай скорее редкий и уже никак не общеобязательный. Обычно же в таких случаях возникает очень любопытная и часто неожиданная картина передачи явления, строем вовсе не привычным для него в «нормальных» условиях. Такими примерами в любых оттенках изобилует литература.

Здесь этот метод проступает уже и в таких первичных элементах композиционной обработки, как образный строй, решенный хотя бы через систему сравнений.

И со страниц литературы к нам тянутся образцы совершенно неожиданных композиционных структур, в которых представлены совершенно «в себе» привычные для нас явления. При этом эти структуры определяются, питаются и вызываются к жизни отнюдь не формалистическими загибами или поисками экстравагантного.

Примеры, которые я имею в виду, относятся к реалистической классике, и классические они потому, что как раз этими средствами в них с предельной четкостью воплотилось предельно четкое суждение о явлении, предельно четкое отношение к явлению.

Сколько раз мы встречаем в литературе описания «адюльтера»! Каким разнообразием ситуаций, положений и образных сравнений ни украшены они — вряд ли есть более впечатляющие картины, чем те, где «преступные объятия любовников» образно приравнены к... убийству.

«...Она чувствовала себя столь преступною и виноватою, что ей оставалось только унижаться и просить прощения, а в жизни теперь, кроме его, у ней никого не было, так что она и к нему обращала свою мольбу о прощении. Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этою страшною ценой стыда. Стыд перед духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но несмотря на весь ужас убийцы перед телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством.

И с озлоблением, как будто со страстью бросается убийца на это тело и тащит и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи. Она держала его руку и не шевелилась. «Да, эти поцелуи — то, что куплено этим стыдом. Да, и это одна рука, которая будет всегда моею, рука моего сообщника...»

В этом отрывке из «Анны Карениной» (часть вторая, гл. XI) в образном строе своих сравнений вся сцена с великолепной жесткостью целиком разрешена из самых глубин авторского отношения к явлению, а не из чувств и эмоций ее участников (как, например, эту же тему в бесчисленных вариациях решает Золя на протяжении всей серии «Ругон Макаров»).

Толстой поставил эпиграфом к роману: «Мне отмщение и аз воздам».

М. Сухотин в письме к Вересаеву от 23 мая 1907 года цитирует слова Толстого о смысле этого эпиграфа, волновавшего Вересаева:

«...я должен повторить, что выбрал этот эпиграф... чтобы выразить ту мысль, что то дурное, что совершает человек, имеет своим последствием все то горькое, что идет не от людей, а от бога и что испытала на себе и Анна Каренина...»[2]

Во второй части романа, откуда взят отрывок, в задачи Толстого входило пока что показать «то дурное, что совершает человек».

Темперамент писателя заставляет ощущать его в формах высшей стадии дурного — в преступлении.

Темперамент моралиста заставляет расценить это дурное высшей мерой преступления против личности — убийством.

Наконец, темперамент художника заставляет эту оценку поступков действующих лиц проступить с помощью всех доступных ему средств выразительности.

Преступление — убийство, став основным выразителем отношения автора к явлению, становится одновременно определителем всех основных элементов композиционной разработки сцены.

Оно диктует образы и сравнения: «то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь...» и т. д.

Оно же диктует и образы поступков действующих лиц, предписывая выполнение действий, свойственных любви, в формах, свойственных убийству.

«...и с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело и тащит, и режет его, так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи...» и т. д.

Это совершенно точные «ремарки», определяющие оттенок поведения, выбранный из тысячи возможных именно потому, что только он именно в таком только виде до конца соответствует отношению автора к самому явлению.

Идея дурного, композиционно выражаемая через образ преступления — убийства, которым разрешена приведенная сцена, встречается у Толстого не только здесь. Образ этот люб и близок ему.

Не только «адюльтер», но и «свиная связь» в усло-

[2] В. Вересаев — «Воспоминания».

виях внутрибрачных отношений строится на том композиционно-образном строе.

В «Крейцеровой сонате» мы встречаемся с совершенно тем же. Два отрывка из рассказа Позднышева дают яркое об этом представление. Второй из них (о детях) расширяет рамки примера, создавая еще большие неожиданности внешних композиционных построений, целиком, однако, вытекающих из внутреннего отношения к теме.

«...Я удивлялся, откуда бралось наше озлобление друг к другу, а дело было совершенно ясно: озлобление это было не что иное, как протест человеческой природы против животного, которое подавляло ее.

Я удивлялся нашей ненависти друг к другу. А ведь это и не могло быть иначе. Эта ненависть была не что иное, как ненависть взаимная сообщников преступления — и за подстрекательство, и за участие в преступлении. Как же не преступление, когда она, бедная, забеременела в первый же месяц, а наша с в и н а я связь продолжалась. — Вы думаете, что я отступаю от рассказа — нисколько! Это я все рассказываю вам, как я убил жену. На суде у меня спрашивают, чем, как я убил жену? Дурачье! думают, что я убил ее тогда, потом, 5 октября. Я не тогда убил ее, а гораздо раньше (Л. Н. Толстой, «Крейцерова соната», XIII).

«...Присутствие детей не только не улучшало нашей жизни, но отравляло ее. Кроме того, дети — это был для нас новый повод к раздору. С тех пор, как были дети и чем больше они росли, тем чаще, именно сами дети, были и средством и предметом раздора, но дети были орудием борьбы, мы как будто дрались друг с другом — детьми. У каждого из нас был свой любимый ребенок — орудие драки. Я дрался больше Васей, старшим, а она Лизой... Они страшно страдали от этого, бедняжки, но нам, в нашей постоянной войне, не до того было, чтобы думать о них (Л. Н. Толстой «Крейцерова соната», XVI).

Как видим — какой бы пример мы ни взяли, метод композиции всегда остается одним и тем же. Во всех случаях его основным определителем остается в первую очередь о т н о ш е н и е а в т о р а. Во всех случаях прообразом для композиции остается д е я н и е человека и с т р о й человеческих деяний.

Решающие элементы композиционного строя взяты автором из основ своего отношения к явлениям. Оно диктует с т р у к т у р у и характеристику, по которой развернуто само и з о б р а ж е н и е. Изображение, ничего не теряя в своей реальности, выходит отсюда неизмеримо обогащенным осмысленностью и эмоциональностью.

Можно привести еще один пример. Он любопытен тем, что в нем в обрисовке двух действующих лиц изображения не только отделены от привычно и трафаретно свойственного им строя и черт, но средствами построения сознательно произведен... о б м е н с т р у к т у р между собою!

Персонажи эти — германский офицер и французская проститутка.

С т р о й о б р а з а «благородного офицера» отведен проститутке.

Строй же образа проститутки в наиболее непривлекательном ее решении служит скелетом обрисовки германского офицера.

Это своеобразное «шассе-круазе» проделано Мопассаном во всем нам хорошо известной «Мадемуазель Фифи».

Строй образа француженки соткан из всех черт благородства, связанных с буржуазным представлением об офицере.

И совершенно так же последовательно тем же приемом раскрыт германский офицер в своем с у щ е с т в е — в с в о е й п р о с т и т у т с к о й натуре.

Из этой «натуры» Мопассан взял лишь одну черту — разрушительность ее для «моральных устоев» буржуазного общества. Это интересно тем, что в этом аспекте Мопассан взял подобную схему как готовое, известное и свежее в памяти. Его германский офицер скроен по образцу, построенному Золя.

Офицер с кличкой «Мадемуазель Фифи» — это конечно «Нана».

Нана не в целом, а Нана в той части романа, где Золя возводит этот образ в великую разрушающую силу для добропорядочных семей и одновременно описывает разрушительные капризы Нана, когда она разбивает фамильный фарфор, подносимый ей ее поклонниками. Обобщенное представление о гибельности куртизанки для семьи и общества в этой сцене «материализовано» еще и в частном эпизоде с бонбоньеркой саксонского фарфора и грудой других ценных подарков, служащих как бы символом «высшего общества», издевательски разбиваемого капризами Нана.

Строй поведения офицера совершенно идентичен строю поведения Нана в этой сцене. Имя «Нана» и прозвище «Фифи» подчеркивают эту несомненную связь. Этому нисколько не противоречит то обстоятельство, что французские уменьшительные имена вообще обычно строятся на этом приеме сдваивания характерного слога: Эрнест — «Ненесс», Жозефина — «Фифина», Робер — «Бебер». Скорее это только подтверждает наше предположение [3].

А в новелле в целом мы имеем прекрасный образец того, как обычное бытовое изображение композиционно переосмысляется в нужном направлении, будучи определено соответствующим структурным костяком.

Здесь мы имели дело со случаями, достаточно наглядными, очевидными и легко прочитываемыми. Однако те же принципы лежат в самых глубинных элементах композиционного строя, в тех глубинах, куда забирается лишь скальпель очень педантичного и углубленного анализа.

И всюду и везде оказывается основой та же самая ч е л о в е ч н о с т ь, ч е л о в е ч е с к а я п с и х о л о г и я, п и т а ю щ а я с л о ж н е й ш и е к о м п о з и ц и о н н ы е э л е м е н т ы ф о р м ы с о в е р ш е н н о т а к ж е, к а к о н а п и т а е т и о п р е д е л я е т с о б о й с о д е р ж а н и е п р о и з в е д е н и я.

Мне хочется проиллюстрировать эти положения на двух весьма сложных и, казалось бы, формально вовсе отвлеченных примерах, касающихся композиции Б р о н е н о с ц а П о т е м к и н а.

Для темы о строении вещей и композиции в широком смысле слова они будут служить примерами и подтверждением сказанного выше. Под углом зрения П о т е м к и н а они могут служить исследовательским материалом по самому фильму.

◇

Когда говорят о П о т е м к и н е, обычно отмечают две его черты. Органическую стройность его композиции в целом. И пафос фильма.

---

[3] Интересно отметить, что Мопассан, как бы для отвода глаз и нарушения подобной ассоциации, «мотивирует» прозвище «Фифи» тем, что носитель его — маркиз Вильгельм фон-Эйрик (офицер) — имел обыкновение выражать свое презрение ко всему окружающему возгласом: «fi donc!» («фи, какая гадость!»). Однако это дела не меняет, а скорее только подчеркивает всю ту же ассоциацию.

ОРГАНИЧНОСТЬ И ПАФОС

Возьмем эти две наиболее броские черты Броненосца и постараемся раскрыть, какими средствами они достигнуты, прежде всего, в области композиции. Первую черту мы рассмотрим на композиции всего фильма в целом. Вторую—на эпизоде «Одесской лестницы», где пафос достигает наибольшего драматического напряжения. Далее обобщим это и на весь фильм.

Разбор наш будет касаться того, как органичность и пафос темы разрешались средствами именно композиции. Совершенно так же можно было бы разобрать, как эти же элементы решались по отдельным другим статьям, как например: в игре артистов, в трактовке сюжета, в свето-цветовой гамме съемок, в работе с пейзажем, в работе с массовкой и т. д.

То есть мы будем иметь здесь дело с одной узкой, частичной проблемой строя вещи, никак не претендующей на доскональный анализ всех сторон фильма.

Однако именно в органическом произведении искусства элементы, питающие произведение в целом, проникают в каждую черту, слагающую это произведение. Единая закономерность пронизывает не только общее и каждую его частность, но и каждую область, призванную соучаствовать в создании целого. Одни и те же принципы будут питать любую область, проступая в каждой из них своими собственными качественными отличиями. И только в этом случае можно будет говорить об органичности произведения, ибо организм мы здесь понимаем так, как его определяет Энгельс в «Диалектике природы»: «...организм есть, разумеется, высшее единство...» (стр. 120).

Эти соображения сразу вводят нас в первую тему нашего разбора — в вопрос «органичности» строя Потемкина.

Попробуем подойти к этому вопросу, исходя из поставленной в начале предпосылки. Органичность произведения, как и ощущение органичности, получаемое от произведения, должно возникнуть в том случае, если закон построения этого произведения будет отвечать законам строя органических явлений природы.

Совершенно очевидно, что здесь идет речь об ощущении композиционной органичности целого. Против этого ощущения не могут устоять даже зрители, по классовой своей принадлежности резко отрицательно настроенные к сюжету и теме произведения, т. е. те зрители, для которых никак не «органичны» ни тема, ни сюжет. Так именно и было с Потемкиным в буржуазных аудиториях.

Однако уточним понятие органичности строя произведения в том смысле, в каком мы его здесь понимаем.

Я бы сказал, что бывает органичность двух родов.

Первая — характерная для всякого вообще произведения, обладающего цельностью и внутренней закономерностью.

В этом случае органичность определяется тем, что произведением в целом управляет определенный закон строения и все отдельные его части соподчинены этой же закономерности.

Такую органичность я назвал бы по типу определений немецких эстетиков — органичностью общего порядка. Совершенно очевидно, что уже в данном случае в этом принципе мы имеем сколок с принципа, по которому строятся явления природы и о которых говорил В. И. Ленин: «...отдельное не существует иначе, как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное...» (Соч., т. XIII, стр. 302—303).

Но самый закон, по которому эти явления природы строятся, в этом первом случае еще отнюдь не обязательно совпадает с той закономерностью, по которой построено то или иное произведение искусства.

Органичность произведений второго рода имеет место тогда, когда присутствует не только самый принцип органичности, но также и сама закономерность, согласно которой строятся явления природы. Это можно было бы назвать органичностью частного или исключительного порядка. Именно она нас особенно интересует.

Здесь мы имеем перед собой случай, когда произведение искусства — искусственное произведение — построено по тем же законам, по которым построены явления неискусственные — «органические», явления природы.

И в этом случае не только правдив реалистический сюжет, но и формы его композиционного воплощения правдиво и полно отражают закономерности, свойственные действительности.

Очевидно, что такого рода произведение имеет совершенно особое воздействие на воспринимающего не только потому, что оно возвышается до одного уровня с явлениями природы, но и потому, что закон строения его есть одновременно и закон, управляющий теми, кто воспринимает произведение, поскольку и они являются частью органической природы. Воспринимающий чувствует себя органически связанным, слитым, соединенным с произведением такого типа совершенно так же, как он ощущает себя единым и слитым с окружающей его органической средой и природой.

В большей или меньшей степени это ощущение неизбежно в каждом из нас, и секрет состоит в том, что в этом случае и нами и произведением управляет одна и та же закономерность. Природу этой закономерности мы и рассмотрим на обоих наших примерах, которые разбирают, казалось бы, два разных и самостоятельных вопроса и которые, однако, в конце концов друг с другом встретятся.

Первый пример посвящен разбору этой закономерности в условиях неподвижности, второй — рассмотрит ее в динамике.

Отсюда — в первом примере будет говориться о членениях и пропорциях строя вещи. Во втором — о ходе строения вещи.

◇

Итак, разрешение первого вопроса об органичности строя Потемкина должно начаться с расшифровки того, подчинен ли этот строй первому условию — органичности общего порядка.

Потемкин выглядит как хроника событий, а действует как драма.

Секрет этого в том, что хроникальная поступь событий приурочена в нем к строгой трагедийной композиции. При этом к трагедийной композиции в наиболее канонической ее форме — к пятиактной трагедии.

События, взятые почти как голые факты, разбиты на пять трагедийных актов, причем факты выбраны и подобраны в своей последовательности так, что отвечают требованиям, которые ставит классическая трагедия к третьему акту в отличие от второго, к пятому в отличие от первого и т. д. и т. д.

Выгодность и закономерность выбора именно пятиактного строения для трагедии, конечно, сами по себе тоже не случайность, а результат длительного естественного отбора, но в это мы здесь вдаваться не будем. Достаточно того, что за основу первичного членения нашей драмы был взят именно этот веками проверенный строй. Он подчеркнут даже тем, что каждый «акт» самостоятельно озаглавлен.

Напомним вкратце эти пять актов.

Часть I — «Люди и черви».

Экспозиция действия. Обстановка на броненосце. Червивое мясо. Брожение среди матросов.

Часть II — «Драма на Тендре».

«Все наверх!». Отказ есть червивый суп. Сцена с брезентом. «Братья!» Отказ стрелять. Восстание. Расправа с офицерами.

Часть III — «Мертвый взывает».

Туманы. Труп Вакулинчука в одесском порту. Плач над трупом. Митинг возмущения. Подъем красного флага.

Часть IV — «Одесская лестница».

Братание берега с броненосцем. Ялики с провизией. Расстрел на одесской лестнице. Выстрел с броненосца по «штабу генералов».

Часть V — «Встреча с эскадрой».

Ночь ожидания. Встреча с эскадрой. Машины. «Братья!» Отказ эскадры стрелять. Броненосец победно проходит сквозь эскадру.

По действию своему эпизоды каждой части драмы совершенно различны, но их пронизывает и как бы цементирует двойной повтор.

В «Драме на Тендре» маленькая группа восставших моряков—малая частица броненосца — кричит «Братья!» навстречу дулам винтовок карательного отряда, направленных на них. И дула опускаются. Весь организм броненосца с ними.

Во «Встрече с эскадрой» — восставший броненосец в целом — малая частица флота — бросает тот же возглас «Братья!» навстречу направленным на него жерлам орудий адмиральской эскадры. И жерла опускаются: весь организм флота с ними.

От клеточки организма броненосца к организму броненосца в целом; от клеточки организма флота — броненосца — к организму флота в целом — таким путем в теме летит революционное чувство братства. И ему вторит строй вещи, имеющей темою — братство и революцию.

Через головы командиров броненосца, через головы царских адмиралов флота, наконец, через головы цензоров буржуазных стран мчит фильм в целом свое братское «ура» так же, как внутри картины чувство братства летит с восставшего броненосца через море на берег.

Органичность фильма, зарождающаяся в ячейке внутри фильма, не только идет, ширясь, сквозь фильм в целом, но выходит в судьбе самой картины далеко за ее пределы.

Тематически и эмоционально этого, может быть, уже было бы достаточно, чтобы говорить об органичности, но мы желаем быть формально строже.

Вглядимся пристально в строй вещи.

Пять ее актов, связанные с общей линией темы революционного братства, в остальном между собой по внешности мало чем схожи. Но в одном отношении они абсолютно одинаковы: каждая часть отчетливо распадается на две почти равные половины. Особенно отчетливо это видно, начиная со второго акта.

Сцена с брезентом — бунт.
Траур по Вакулинчуку — гневный митинг.
Лирическое братание — расстрел.
Тревожное ожидание эскадры — триумф.

Мало того, в точках «перелома» каждой части каждый раз имеется как бы остановка — своего рода «цезура».

В одном случае — это несколько планов сжимающихся кулаков, через которые тема траура об убитом перескакивает в тему ярости (III часть).

То — это надпись «ВДРУГ», обрывающая сцену братания, чтобы перебросить ее в сцену расстрела (IV часть).

Неподвижные дула винтовок там (II часть). Зияющие жерла орудия здесь (V часть). И возглас «Братья», опрокидывающий мертвую паузу ожидания, во взрыв братских чувств — и тут, и там.

И еще примечательно то, что перелом внутри каждой части — не просто перелом в иное настроение, в иной ритм, в иное событие, но каждый раз переход в резко противоположное. Не контрастное, а именно противоположное, ибо оно каждый раз дает образ той же темы каждый раз с обратного угла зрения, вместе с тем неизбежно вырастая из нее же.

Взрыв бунта после предельной точки угнетения под дулами винтовок (II часть).

Или взрыв гнева, органически вырывающийся из темы массового траура по убитому (III часть).

Выстрелы на лестнице как органический «вывод» реакции на братские объятия повстанцев Потемкина с населением Одессы (IV часть) и т. д.

Единство подобной закономерности, повторяющейся сквозь каждый акт драмы, уже само по себе показательно.

Но если мы взглянем на вещь в целом, то увидим, что совершенно таков же и весь строй Потемкина.

Действительно, где-то около середины фильм в целом также разрезается мертвой паузой цезуры; бурное движение начала целиком останавливается с тем, чтобы вторично взять разгон для второй его части.

Роль подобной цезуры в отношении фильма в целом играет эпизод мертвого Вакулинчука и одесских туманов.

Для всего фильма в целом этот эпизод играет ту же роль остановки перед переброской, какую играют отдельные кадры внутри отдельных частей. Ведь с этого момента и тема, разорвав круг, окованный бортами одного мятежного броненосца, врывается в охват всего города, топографически противостоящего кораблю, но в чувствах сливающегося в единстве с ним, с тем, однако, чтобы быть оторванным от него солдатскими сапогами на лестнице в тот момент, когда тема снова входит обратно в драму на море.

Мы видим, как органичен ход развития темы и одновременно же мы видим, что строй Потемкина, целиком выливающийся из этого хода темы, един для вещи в целом совершенно так же, как он един и для основных ее дробных членений.

Закон органичности общего порядка, как видим, соблюден целиком.

Но всмотримся дальше и проверим, не проведен ли закон органичности еще глубже, нет ли в строе Потемкина соблюдения не только принципа, но и самой формулы той закономерности, которою существуют явления органической природы.

Для этого нам надо вникнуть в самую природу этих закономерностей, определить их и затем проверить, соответствует ли композиционный строй Потемкина не только принципам, но уже и самим «формулам», по которым совершаются процессы явлений природы.

Очевидно, что при такой постановке вопроса речь в первую очередь будет итти о пропорциях, в которых построен Потемкин, и о том, в какой мере ритм строя этих пропорций будет совпадать с ритмами закономерностей в явлениях природы.

Для этого вспомним и определим, каковы же те «формулы» и геометрические формы, в которых выражается характерность органических явлений природы, их органическая цельность и признаки органического единства целого и его частей.

Легче всего их раскрыть и определить на основном феномене, отличающем живую органическую природу от иных явлений. Феномен этот — рост, и вокруг этой формулы роста как основного признака органического явления мы и сосредоточим наши поиски. Мы умышленно говорим сейчас о росте, а не о развитии, т. е. о примитивно эволюционной стороне явления в отличие от законов развития, имеющих иной, более усложненный поступательный график. О нем, об этой второй фазе того, что происходит в органике не только явлений природы, но уже и общества, о развитии в отличие от роста, мы скажем ниже.

Итак, какова же «формула» роста как первичного типичного признака органической природы?

В область отстоявшихся пропорций, в статике, выражающих собою динамику этого явления, формула эта входит тем, что в эстетических науках принято называть «золотым сечением».

На школьной скамье мы называли подобную пропорцию делением отрезка в крайнем и среднем отношениях.

Экскурс, показывающий, как в формуле золотого сечения скрещивается фактическая кривая роста явлений природы с математическим образом для выражения идеи роста, мы, чтобы не загромоздить изложения основной нашей темы, вынесли в отдельное приложение к данной статье (приложение I).

Подобный экскурс, хотя и увлекателен, но, может быть, слишком специален, чтобы на нем здесь останавливаться, особенно при той постановке вопроса, в которой мы его рассматриваем.

Для нашей же темы в первую очередь важен вывод — важно то, что искомое условие органических пропорций оказывается в так называемом золотом сечении, т. е. в сечении отрезка на два таких составляющих, из которых меньший так относится к бо́льшему, как бо́льший к целому.

Выраженная целыми числами, пропорция расстояний точки золотого сечения от концов отрезка выражается в последовательных приближениях таким рядом:

2/3, 3/5, 5/8, 8/13, 13/21 и т. д.

или бесконечной дробью 0,618... для большего отрезка, считая целое за единицу.

Строй вещей, скомпанованных согласно пропорциям по золотому сечению, обладает в искусстве совершенно исключительной силой воздействия, ибо создает ощущение предельной органичности.

Согласно ему построены лучшие памятники Греции и Ренесанса. Им же пропитана композиция интереснейших произведений живописи. Вообще в области пластических искусств золотое сечение и композиционное использование его более чем популярны.

Совершенно очевидно, что ничего «мистического» в основе его особой и исключительной воздейственности нет. Мы достаточно обстоятельно старались показать[4], почему этот эффект столь сугубо органичен и почему именно эта закономерность дает наибольший отклик внутри нас самих: всеми фибрами, если не души, то во всяком случае нашего организма, мы в единой закономерности простейшего движения — роста — совпадаем с тем, что представлено нам в произведении.

Когда-то «кровная» связь человека с будущим зданием устанавливалась физически — кровавыми останками человеческого жертвоприношения, которые зарывались на месте будущих храмов и стен. Но, начиная с греков, кровность этой связи из физического тела и костей человека перешла в единство и общность закономерностей, одинаково пронизывающих живое человеческое тело и те непревзойденные шедевры греческой архитектуры, пропорции которых разрешены золотым сечением.

Как сказано, вопросы золотого сечения особенно обстоятельно разработаны в области пластических искусств.

Менее популярны они в приложениях к искусствам временным, хотя здесь они имеют, пожалуй, еще бо́льшее поле приложения.

Однако для области поэзии кое-что существует и в этом направлении. Анализ этого вопроса для строя музыкальных произведений знаю больше по ссылкам на незаконченные или неизданные работы Э. К. Розанова, дающие очень высокий процент «попаданий» золотого сечения в музыке.

Примеры из поэзии бесчисленны. Особенно ими изобилует Пушкин. Беру наугад два любых наиболее ярких образца: в них попадания золотого сечения в самих стихах отбиты знаком полной остановки — точкой. Точкой, попадающейся внутри стиха только в месте золотого сечения (см. приложение II).

Для произведений киноискусства «проверки» золотым сечением, кажется, не делались никогда.

И тем любопытнее отметить, что именно Потемкину, эмпирически известному «органичностью» своего строя, выпадает доля быть целиком построенным по закону золотого сечения.

Мы не случайно говорили выше, что членение надвое каждой отдельной части и всего фильма в целом лежит приблизительно посередине.

Оно лежит гораздо ближе к пропорции 2:3, что является наиболее схематичным приближением к золотому сечению.

Ведь как раз на водоразделе 2:3, т. е. между концом второй и началом третьей части пятиактного фильма, лежит основная цезура фильма: нулевая точка остановки действия.

Даже точнее, ибо тема мертвого Вакулинчука и палатки вступают в действие не с третьей части, а с конца второй, добавляя недостающие 0,18 к шести очкам остающейся части фильма, что дает в результате 6,18, т. е. точную пропорцию, отвечающую золотому

[4] См. приложение II.

сечению. Так же смещены в аналогичную пропорцию точки цезур — перелом ОВ по отдельным частям фильма.

Но, пожалуй, самое любопытное во всем этом то, что закон золотого сечения в Потемкине соблюден не только для нулевой точки движения, — он же одновременно верен и для точки апогея. Точка апогея — это красный флаг на мачте броненосца. И красный флаг взвивается тоже... в точке золотого сечения! Но золотого сечения, отсчитанного на этот раз от другого конца фильма — в точке 3:2, т. е. на водоразделе трех первых и двух последних частей — в конце третьей части. При этом с захлестом же в четвертую, где флаг фигурирует еще и в начале четвертой части[5].

Таким образом в Потемкине не только каждая отдельная часть его, но весь фильм в целом и при этом в обоих его кульминациях — в точке полной неподвижности и в точке максимального взлета — самым строгим образом следует закону золотого сечения — закону строя органических явлений природы[6].

В этом секрет органичности его композиции и в этом же подтверждение на практике тех предположений о композиции вообще, которые мы высказали вначале.

Для того же, чтобы эти предположения о композиции уже окончательно сделать «положениями о композиции», займемся разбором второго решающего признака Броненосца Потемкина — вопросом его пафоса и теми средствами композиции, какими пафос темы воплощается в пафос картины.

◇

Мы не будем здесь вдаваться в природу того, чем является пафос «как таковой». Мы ограничимся тем, что рассмотрим патетическое произведение со стороны его восприятия зрителем, вернее, со стороны его воздействия на зрителя. И исходя из этих особых черт воздействия постараемся определить те особые черты построения, которыми должна обладать пафосная композиция. После этого проверим эти черты на интересующем нас примере и не откажем себе в удовольствии закончить все это некоторыми обобщающими выводами.

Для этого прежде всего обрисуем в нескольких словах воздействие пафоса. Умышленно сделаем это как можно лапидарнее и банальнее. Тогда сразу же проступят наиболее броские и характерные черты.

Наиболее примитивным здесь окажется простое описание самых поверхностных признаков внешнего поведения зрителя, охваченного пафосом.

Однако уже и эти признаки окажутся настолько симптоматичными, что сразу же приведут нас к основному в вопросе. По таким признакам пафос — это то, что заставляет зрителя вскакивать с кресел. Это то, что заставляет его срываться с места. Это то, что заставляет его рукоплескать, кричать. Это то, что заставляет заблестеть восторгом его глаза, прежде чем на них проступят слезы восторга... Одним словом — все то, что заставляет зрителя «выходить из себя».

Пользуясь более красивыми словами, мы могли бы сказать, что воздействие пафоса произведения состоит в том, чтобы приводить зрителя в экстаз. Нового такая формулировка не прибавит ничего, ибо тремя строками выше сказано точно то же самое, так как ex-stasis («из состояния») — означает дословно то же самое, что наше «выйти из себя» или «выйти из обычного состояния».

Все приведенные признаки строго следуют этой формуле. Сидящий — встал. Стоящий — вскочил. Неподвижный — задвигался. Молчавший — закричал. Тусклое — заблестело. Сухое — увлажнилось. В каждом случае произошел «выход из состояния», «выход из себя».

Но мало этого: «выход из себя» не есть «выход в ничто». Выход из себя неизбежно есть и переход в нечто другое, в нечто иное по качеству, в нечто противоположное предыдущему (неподвижное — в подвижное, беззвучное — в звучащее и т. д.).

Таким образом уже из самого поверхностного описания экстатического эффекта, который производит пафосное построение, само собою явствует, каким основным признаком должно обладать построение в пафосной композиции.

В этом строе по всем его признакам должно быть соблюдено условие «выхода из себя» и непрестанного перехода в иное качество.

Выходить из себя, выводить из привычного равновесия и состояния, переводить в новое состояние — все это входит, конечно, в условия воздействия всякого искусства, способного нас захватить.

И виды художественных произведений, видимо, группируются по степеням того, в какой мере им доступно.

В таком едином ряде на долю патетических произведений, выпадает условие обладать этим общим качеством в наибольшей степени. Повидимому, пафосные построения — кульминационная точка на этом едином пути.

И, повидимому, можно рассматривать все прочие разновидности композиции художественных произведений как некие спадающие деривативы от предельного случая, предельно «выводящего из себя», — от случая патетического типа построения.

Пусть никого здесь не пугает тот факт, что я, говоря о пафосе, ни разу пока не затронул вопроса темы и содержания. Речь здесь идет не о патетическом содержании вобще, а о том, какими средствами пафос реализуется в композиции. Один и тот же факт может вступать в произведение искусства в любом виде отработки: от холодного протокола содержания до подлинно патетического гимна. И эти особенности художественных средств, подымающих «звучание» события до пафоса, нас здесь и интересуют.

Несомненно, что это в первую очередь обусловлено отношением автора к содержанию. Но композиция в том смысле, как мы ее здесь понимаем, и есть построение, которое в первую очередь служит тому, чтобы воплотить отношение автора к содержанию и одновременно заставить зрителя так же к этому содержанию относиться.

Поэтому в этой статье нас менее интересует вопрос о пафосной «природе» того или иного явления, всегда социально относительной. Мы также не останавливаемся на природе патетического отношения автора к тому или иному явлению, также очевидно социально обусловленной. Нас здесь интересует (при априорном наличии обоих) узко поставленная проблема того, как это «отношение» к «природе явлений» реализуется композицией в условиях патетического построения.

Итак, следуя тому же положению, которое уже однажды себя оправдало в вопросе органичности, мы скажем, что, желая добиться максимального «выхода из се-

---

[5] Аналогичный этому случай из области живописи приведен в приложении III.

[6] Думаю, что особенность трагедии, стремящейся, как мы указали выше, именно к пятиактному строю, связана с этим же фактом: естественность членения материала пяти актов в наиболее органические пропорции 2:3 и 3:2 в данном случае выражается целыми актами.

бя» зрителя, мы должны в произведении предложить ему соответствующую «пропись», следуя которой он приходил бы в желаемое состояние.

Простейшим «прообразом» подобного подражательного поведения будет, конечно, экстатически ведущий себя на экране человек, т. е. персонаж, охваченный пафосом, персонаж, в том или ином смысле «выходящий из себя».

Здесь структура будет совпадать с изображением. И предмет изображения — поведение такого человека — само будет протекать согласно условиям «экстатической» структуры. Взять это хотя бы по признаку речи. Неорганизованная в своем обычном течении, она, патетизируясь, немедленно приобретает чеканку явно проступающей ритмичности; не только прозаическая, но и прозаичная в своих формах, она немедленно начинает искриться формами и оборотами речи, свойственными поэзии (неожиданность сравнений, выпуклость образных выражений) и т. д. и т. д. Какой бы признак речи или иного проявления человека в этот момент ни взять, на всем мы уловим этот сдвиг из качества в новое качество.

Это первая ступень по линии композиционных возможностей на этом пути. Более усложненным и более эффективным будет случай, когда это основное условие не задерживается только на человеке, но, само выходя «за пределы» человека, распространяется и на среду и окружение персонажа, т. е. когда и само это окружение представлено в тех же самых условиях «исступленности». Это можно найти у Шекспира. В этом отношении классичен пример «исступления» Лира, исступления, выходящего за пределы персонажа, в «исступление» самой природы — в бурю.

Не менее часто (и к тому же решенные на материале любой привычной среды) примеры этому можно найти в богатейшем изобилии у натуралистов школы Золя и у самого Золя в первую очередь. У Золя сама описываемая среда, слагающие ее детали, фазы самих событий в каждой отдельной сцене всегда выбраны и представлены таким образом, что они бытово и физически оказываются в нужном по структуре состоянии. Это верно для любых его композиционных структур, но особенно наглядно в тех случаях, когда Золя впадает в пафос и подымает до пафоса события, сами по себе подчас отнюдь не обязательно патетические.

Не в ритме прозы, не в системе образов и сравнений, не в строе сцены, т. е. не в чисто композиционных элементах эпизодов проступает у Золя необходимая для сцены структурная закономерность, но согласно ее формуле изображены явления и ведут себя по указке автора изображаемые люди.

Это настолько типично для манеры Золя, что можно было бы это считать за специфический прием, характерный для метода натуралистов этой школы.

Таким образом в этом случае на первом месте стоит подбор явлений, которые сами протекают экстатически, сами по себе «выходят из себя», т. е. взятые для момента описания именно в такие моменты своего бытия.

Этому же приему сопутствует еще и второй, уже рудиментарный композиционный прием: представленные таким образом явления так соразмещаются между собою, что одно из них по отношению к другому начинает звучать как бы переходом из одной интенсивности в другую, из одного «измерения» в другое.

И только на третьем и последнем месте эта школа изредка применяет те же условия и к элементам чисто композиционным: к такому же движению внутри смены ритмов прозы, внутри природы языка или общей структуры движения эпизода и цепи эпизодов.

Эта часть работы исторически выпадает скорее на долю школ, сменивших школу «натурализма», школ, которые в увлечении этой стороной дела во многих случаях совершали и совершают это даже в ущерб добротной «рубенсовской» материальности изображений, столь характерной для Золя.

Но обратимся после всего сказанного к основному объекту нашего обследования — к «Одесской лестнице».

Взглянем на строй того, как представлены и сгруппированы на ней события.

В первую очередь, отметив исступленное состояние изображаемых людей и массы, проследим нужное нам по признакам структурным и композиционным.

Сделаем это хотя бы по линии движения.

Это, прежде всего, хаотически крупно мчащиеся фигуры. Затем хаотически же мчащиеся фигуры общего плана.

Затем хаос движения переходит в чеканку ритмически спускающихся ног солдат.

Темп ускоряется. Ритм нарастает.

И вот с нарастанием устремления движения вниз оно внезапно опрокидывается в обратное движение — вверх: головокружительное движение массовки вниз перескакивает в медленно-торжественное движение вверх одинокой фигуры матери с убитым сыном.

Масса. Головокружительность. Вниз.

И внезапно:

Одинокая фигура. Торжественная медлительность. Вверх.

Но — это только мгновение. И снова обратный скачок в движение вниз.

Ритм нарастает. Темп ускоряется.

И вдруг темп бега толпы перескакивает в следующий разряд быстроты — в мчащуюся детскую коляску. Она мчит идею скатывания вниз в следующее измерение — из скатывания, понимаемого «фигурально», в физически и фактически катящееся. Это не только разница стадий темпа. Это еще и скачок метода показа от фигурального к физическому, что происходит внутри представления о скатывании.

Крупные планы перескакивают в общий.

Хаотическое движение (массы) в ритмическое движение (солдат).

Один вид быстроты движения (катящиеся люди) — в следующую стадию той же темы быстроты движения (катящаяся колясочка).

Движение вниз — в движение вверх.

Много залпов многих ружей — в один выстрел из одного жерла броненосца.

Шаг за шагом — скок из измерения в измерение. Скок из качества в качество. С тем, чтобы в конечном счете уже не отдельный эпизод (коляска), а весь метод изложения события в целом также совершил свой скок: из повествовательного типа изложения вместе с взревевшими (вскочившими) львами перебрасывается в образный склад построения. Зрительная ритмизированная проза как бы перескакивает в зрительную поэтическую речь.

Как видим, ступенькам лестницы, по которым вскачь

несется действие вниз, строго вторит ступенчатый скок из качества в качество, по линии интенсивности и измерений идущий вверх[7].

И мы видим, что патетическая тема здесь, мчащаяся по лестнице пафосом событий расстрела, до конца пронизывает и основной строй, по которому событие пластически и ритмически скомпановано[8].

Одинок ли в этом отношении эпизод на лестнице? Выпадает ли он этой чертой из общего типа построения? Нисколько. В нем эти черты, характерные для метода, только как бы кульминационно заострены, как заострен и самый эпизод, кульминационный по своей трагедийности для фильма в целом.

И здесь уместно вспомнить то, что мы говорили выше о самом характере тех двух частей, на которые разбивается согласно золотому сечению каждый из пяти актов драмы Потемкина.

Мы говорили о том, что через цезуру действие неминуемо «перескакивает», «перебрасывается», и обозначили мы это подобным термином не случайно, а потому, что диапазон нового качества, в которое переходила первая половина, каждый раз был максимальным из всех доступных: это был каждый раз скок в противоположность (см. выше).

Таким образом оказывается, что во всех решающих композиционных элементах мы всюду и везде встречаемся с основной экстатической формулой: со скачком «из себя», который неминуемо становится скачком в новое качество и чаще всего достигает диапазона скачка в противоположность.

И в этом, как выше в золотом сечении для пропорций, так здесь в самом ходе произведения, мы имеем тот же секрет органики: ибо скачкообразный ход из качества в качество есть не только формула роста, но уже формула развития — развития, вовлекающего нас своей закономерностью уже не только, как единичные «вегетативные» единицы, подчиненные эволюционным законам природы, но уже как единицы коллективные и социальные, сознательно участвующие в ее развитии, ибо мы знаем, что тот же скачок, о котором здесь идет речь, совершенно также наличествует в разрезе явлений социальных, в тех революциях, путем которых идет социальное развитие и общественное движение.

И здесь можно было бы сказать, что перед нами в третий раз предстает органичность Потемкина, ибо тот скачок, который характеризует строй каждого композиционного звена и композицию фильма в целом, есть внедрение в строй композиции самого решающего элемента содержания самой темы — революционного взрыва, как одного из скачков, которыми осуществляется непрерывная цепь поступательного сознательного социального развития.

Но:

Скачок. Переход из количества в качество. Переход в противоположность.

Все это — элементы того диалектического хода развития, какими они входят в понятие материалистической диалектики.

И отсюда — как для строя разобранного произведения, так и для строя любого патетического построения — можно сказать, что патетический строй есть такой, который заставляет нас, вторящих его ходу, переживать моменты свершения и становления закономерностей диалектических процессов.

Момент свершения мы понимаем здесь в смысле тех точек процесса, через которые проходит вода в мгновение становления паром, лед — водой, чугун — сталью. Это тот же выход из себя, выход из состояния, переход из качества в качество, экстаз. И если бы вода, пар, лед и сталь могли психологически регистрировать свои ощущения в эти критические моменты — моменты свершения скачка, они сказали бы, что они горят пафосом, что они в экстазе!

Гораздо более высокие формы переживания пафоса, гораздо более высокие формы экстаза даны нам. Нам и только нам из всех обитателей земного шара дано величайшее — реально переживать шаг за шагом каждый момент неуклонного становления величайших достижений в области социального развития мира.

Нам дано еще большее — дано коллективное участие в величайших поворотных мгновениях в истории человечества и переживание их.

Это переживание момента истории есть величайший пафос в ощущении спаянности с этим процессом. В ощущении единой с ней поступи. В ощущении коллективного в ней соучастия.

Таков пафос в жизни.

Таково же отображение его в методике патетического искусства. Здесь рожденный из пафоса темы композиционный строй вторит той основной и единой закономерности, по которой совершаются органические, социальные и всяческие иные процессы становления вселенной и через сопричастие с этой закономерностью (отражением которой является наше сознание, а областью приложения — все наше бытие) не может не наполнять нас наивысшим доступным нам эмоциональным ощущением — пафосом.

Остается вопрос — каким же путем художнику практически достигать этих формул композиции.

Рецепт ли изложенное? Эталон ли? Пропись? Отмычка или ключ?

В каждом завершенном патетическом произведении неизбежно скажутся эти композиционные формулы. Но их не достигнуть одними а-приорными композиционными выкладками.

Одного знания, одного мастерства, одного овладения ими недостаточно.

Для подлинной органичности и для подлинного пафоса как высшей ее формы это необходимо, но одного этого мало.

Лишь тогда произведение станет органичным, лишь тогда оно сможет вступить в условия высшей органичности — в область пафоса, как мы его понимаем, когда тема произведения, когда его содержание, когда его идея станут органически неотрывным единством с мыслями, чувствами, с самым бытием и существованием автора.

Лишь тогда органичность сама проступит в строжайших формах строя произведения, лишь тогда искушенному в познаниях мастеру останется не более, как довести его до последних блесток формального совершенства.

---

[7] Кстати, обратим здесь внимание и на то, что композиция строя одесской лестницы идентична поведению охваченного пафосом человека, каким мы обрисовали его выше: хаос сменяется ритмичностью, проза — поэтическими оборотами речи и т. д. и т. д.

[8] За недостатком места, мы занимаемся здесь анализом одних композиционных «магистралей». Однако ткань Потемкина выдерживает и любой «микроскопический» анализ (см., например, опубликованный в свое время в статье «О чистоте киноязыка» — анализ 14 монтажных кусков встречи яликов с броненосцем).

И тогда и только тогда будет иметь место подлинная органичность произведения, входящего в круг явлений природных и общественных как равноправный сочлен, как самостоятельное явление.

1 января 1939 года.

POST SCRIPTUM

Может быть, здесь как раз уместнее всего дать ответ на вопрос, касающийся связи между эксцентризмом, характерным для моих работ на театре, и патетикой, которой отличаются мои киноработы. На внешнюю парадоксальность и неожиданность того обстоятельства, что у меня из эксцентрического театра родилось патетическое кино, давно еще указывал В. Шкловский. Он писал:

«... Для создания героического стиля Эйзенштейна нужно было, чтобы Эйзенштейн прошел через монтаж эксцентрических аттракционов...»

И проиронизировал, пародируя евгенику:

«... Если бы был заказан какому-нибудь человеководу Пушкин, то вряд ли человековод догадался, что для того, чтобы получить Пушкина, хорошо выписать дедушку из Абиссинии...» (В. Шкловский «Их настоящее» М. 1927, стр. 69).

А между тем интересно разобраться в самой природе тех устремлений в области выразительности, которые привели к эксцентрике в работе на театре (1920—1923).

Я мечтал тогда о театре «такой эмоциональной насыщенности, чтобы гнев человека выражался обратным сальто-мортале».

И это мечталось применительно к драматическому, вернее, к мелодраматическому — серьезному — театру!

Конечно, здесь было не без перекрещивания самых многообразных влияний, но уже в этой исходной формуле заключались два основных положения, целиком индивидуальных и характерных для моей дальнейшей программы действий и методов ее осуществления.

Это, во-первых, предельная степень страстности как исходное. И, во-вторых, — разрыв привычного измерения как метод ее воплощения.

Под этим углом зрения «программа» эта звучит отнюдь не так уж «безумно».

На первых порах, однако, эти тезисы использовались не как принципы, а воплощались непосредственно и буквально. И поэтому ни в какую драму они не влезали, а осваивались на клоунаде, эксцентрике, монтаже аттракционов.

В чистом виде эта мечта реализовалась в буфонной трактовке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского.

Максим Штраух, игравший Мамаева, гневаясь на свой портрет-шарж, сделанный племянником Курчаевым, бросается в него головою вперед и, разрывая изображение, летит каскадом сквозь раму портрета.

Пожалуй, это и по форме и по существу было символично для всего спектакля: везде интенсивность действия «вылетает» за пределы принятых норм изображения, заставляет действие на определенном градусе напряжения выскакивать за пределы принятой меры и принятого измерения.

Постановщику нужна «напряженная» сцена. Дневник Глумова похищен Голутвиным и передается госпоже Мамаевой.

«Напряжение» выводится за рамки напряженного игрового диалога: в сцену вводится новая мера напряженности — горизонтальная проволока. Голутвин, балансируя и бегая по ней, сыплет свои реплики. Напряженность подобного «акта на проволоке» раздвигает условную напряженность игры и переключает в новую стадию реального физического напряжения.

В этой постановке все время идет как будто театральная игра, но при малейшем «подъеме температуры» эта театральная «игра» перескакивает в цирковую «работу»: перескок и скачок из качества в качество на каждом шагу.

«... жест перескакивает в акробатику, ярость решается каскадом, восторг — сальто-мортале, лирика — восхождением на «мачту смерти».

Эксцентрический гротеск стиля постановки допускает перескок одного типа выражений в другой...».

Так я описывал этот спектакль (по совсем иному поводу) в статье «Средняя из трех» («Советское кино» № 11—12, 1934 г.).

Пока что метод работал комедийно, комически.

Потому что скачок — динамическая характеристика в последовательности процесса — все время происходит внутри статического условия — насильственного внешнего соблюдения одновременности (т. е. того же измерения).

С «новым качеством» обращаются как якобы со старым — «предыдущим». Это уже само по себе одно из средств получения комических эффектов. Так смешно, например, когда образец, характерный для последующей стадии развития перевозочных средств, т. е. автомобиль, насильно приравнивается к образцам предыдущей эпохи, например, когда в автомобиль впряжены... волы (Красные дьяволята) или мулы (Последний миллиардер).

Здесь же важно то, что сам автор, совершая скачок из театра в кино, совершил и внутренний скачок в понимания метода: он на практике понял, что прием скачка, комичный в условиях статического соприсутствия, работает патетически в условиях динамики процесса. Но об этом подробно и обстоятельно — в другое время и в другом месте.

В данной статье достаточно сказать, что связь моего эксцентрического театра с моим патетическим кино глубоко последовательна и органична, как бы неожиданно она ни выглядела на первый взгляд!

Приложение 1

В поисках подобных «формул» и обобщающих «кривых» исследователи этого вопроса шли по двум направлениям.

С одной стороны, они шли простейшим путем — сравнительными измерениями фактически растущих объектов органической природы.

С другой же стороны — пользовались «чистой» математикой в поисках формулы, которая выразила бы в математическом образе идею второго необходимого признака — органичности, а именно неразрывности целого со всеми его частями.

Объектами обмера для первых служили венцы листьев и венчики цветов, еловые шишки и головки подсолнухов. Последние оказались одним из нагляднейших образцов для наблюдения: траектория кривых роста видна на головке подсолнуха, как на готовом чертеже.

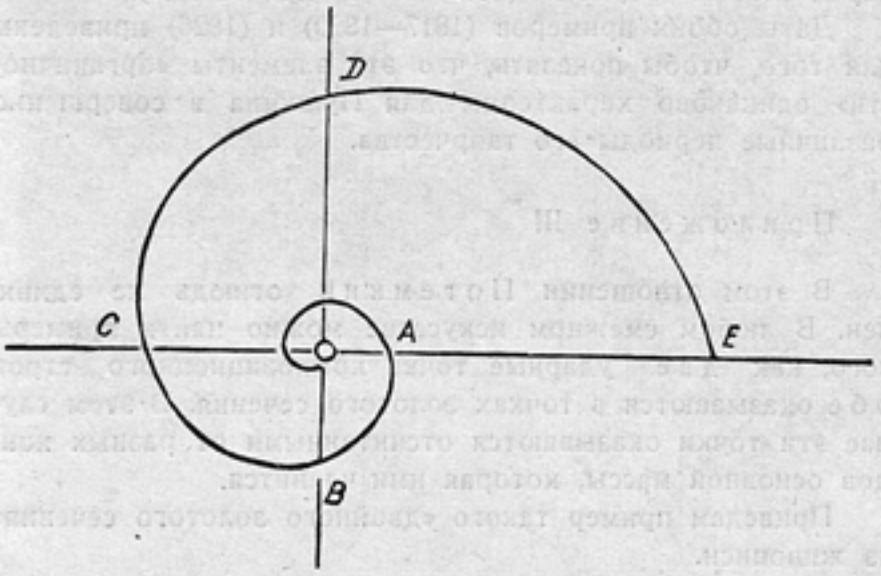
Обмеры и вывод средней кривой, обобщающей все частные случаи, привели к следующему положению: процесс роста протекает по разворачивающейся спирали, причем эта спираль является логарифмической.

Логарифмические спирали бывают разные, но все они обладают тем общим свойством, что последовательные

векторы, расположенные как ОА, ОВ, ОС, ОД и т. д. на чертеже, образуют геометрическую прогрессию, т. е. что для логарифмической спирали всегда будет иметь место ряд:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OД} \cdot \cdot \cdot = m$$

для любого значения m (см. рисунок).



Очевидно, что всякая логарифмическая спираль несет в себе образ идеи равномерного эволюционирования[9].

Однако столь же очевидно, что фактической кривой роста из всех возможных окажется только одна определенная и притом такая, которая сможет связать векторы между собой и (согласно второму условию органичности) установит еще одну связь, а именно между последовательными векторами — связь, характерную еще и для единства целого и его частей.

И в этом месте встречаются оба ряда поисков: путь фактических обмеров и путь искания математического образа для идеи единства целого и его частей.

Математическое выражение этой идеи волновало еще древних.

Первое приближение к выражению этого дает Платон в ответе на вопрос: как могут две части составить целое («Тимей», VII).

«Невозможно, чтобы две вещи совершенным образом соединились без третьей, так как между ними должна появиться связь, которая скрепляла бы их. Это наилучшим образом может выполнить пропорция, ибо если три числа обладают тем свойством, что среднее так относится к меньшему, как большее к среднему, и наоборот, меньшее так относится к среднему, как среднее к большему, то последнее и первое будет средним, а среднее — первым и последним. Таким образом все по необходимости будет тем же самым, а так как оно будет тем же самым, то оно составит целое» (цитирую по Г. Тимердингу).

Если к этому добавить условие, что большее одновременно есть целое, т. е. сумма меньшего и среднего, то это и будет формулой, наиболее полным образом воплощающей идею связи целого и его частей, представленных в виде двух отрезков, в сумме своей составляющих это целое.

В таком виде это положение есть всем нам известное со школьной скамьи «деление отрезка в крайнем и среднем отношении» или так называемое «золотое сечение».

«Sectio aurea» — назвал это сечение Леонардо да-Винчи, которому в бесконечном ряде исследователей и любителей, занимавшихся увлекательнейшей проблемой золотого сечения от древности до наших дней, принадлежит почетное место в определении его свойств.

Его свойство — действительно то свойство, которое мы искали.

Проф. Гримм («Die Proportionalität in der Architektur», см. перевод 1935 г., стр. 33) пишет в «Итогах исключительных свойств золотого сечения».

«... 2. Одно золотое сечение из всех делений целого дает постоянное отношение между целым и его частями; только в нем от основной величины, от целого находятся в полной зависимости оба предыдущих члена[10], причем отношение их между собою и с целым не случайное, а постоянное отношение, равное 0,618... при всяком значении целого...».

Очевидно, что это есть максимально доступное приближение математической схемы к тому условию органического единства целого и его частей в природе, как его определяет Гегель в тех страницах «Энциклопедии», которыми оперирует Энгельс в «Диалектике природы» (стр. 8 и 10).

«... Говорят, правда, что животное состоит из костей, мускулов, нервов и т. д., однако непосредственно ясно, что это не имеет такого смысла, который имеет высказывание, что кусок гранита состоит из вышеназванных веществ. Эти вещества относятся совершенно равнодушно к своему соединению и могут столь же прекрасно существовать и без этого соединения; различные же части и члены органического тела сохраняются только в их соединении и, отделенные друг от друга, они перестают существовать как таковые...» (стр. 215).

«... Члены и органы живого тела должны рассматриваться не только как его части, так как они представляют собою то, что они представляют собою лишь в их единстве, и отнюдь не относятся безразлично к последнему. Простыми частями становятся эти члены и органы лишь под рукой анатома, но он тогда имеет дело уже не с живыми телами, а с трупами...» (Гегель «Энциклопедия», т. 1, стр. 227).

Естественен вопрос, где же связь между золотым сечением как наиболее совершенным математическим образом единства целого и его частей и логарифмической спиралью как наиболее совершенным линейным образом выражения принципа равномерной эволюции вообще?

Связь эта кровная и состоит она в том, что та единственная из всех возможных логарифмическая спираль, которая зачерчивает не только образ принципа эволюции вообще, но согласно которой идет фактический рост явлений природы, есть такая, у которой отношения

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{O} = \text{и т. д. равны } 0{,}618$$

т. е. что для каждого АС, ВД и т. д. соответствующие ОВ, ОС и т. д. служат бóльшим из двух отрезков, на которые разделяет их золотое сечение.

Итак, мы видим, что эта кривая, которая фактически наличествует во всех случаях роста и одинаково верна и для разреза древесного ствола, и для завитка раковины, и для строения рога животного, и для сечения человеческой кости,—неразрывна с этим замечательным пластиче-

---

[9] Кроме случаев, когда эта спираль превращается в круг, прямую или точку при соответствующих:

$$OB = OA,\ OB = O,$$
$$OB = \infty.$$

[10] То есть оба отрезка, составляющих целое.

ским образом идеи роста, а каждые три ее вектора типа OA, OB, OC находятся в пропорции, наиболее близко воплощающей математический образ единства целого и его частей.

Так в начертаниях и пропорциях в области математики воплощается идея органичности, по всем признакам совпадающая с процессами и фактами органической природы.

Итак, в области пропорций «органичны» — пропорции золотого сечения.

Приложение II

ПРИМЕР 1

«... С порога хижины моей
Так видел я, средь летних дней,
Когда за курицей трусливой
Султан курятника спесивой,
Петух мой по двору бежал
И сладострастными крылами
Уже подругу обнимал; — A
Над ними хитрыми кругами
Цыплят селенья старый вор,
Прияв губительные меры,
Носился, плавал коршун серый
И пал, как молния на двор.
Взвился, летит. || В когтях ужасных
Во тьму расселин безопасных
Уносит бедную злодей.
Напрасно, горестью своей
И хладным страхом пораженный, — B
Зовет любовницу петух...
Он видит лишь летучий пух,
Летучим ветром занесенный».

1817—1820

«Руслан и Людмила». Песнь вторая

Золотое сечение проходит по тринадцатому стиху (из двадцати), разрезая его на два массива словесного материала, из которых больший точно — 0,62 всего объема (золотое сечение: 0,618)). Из самого же содержания очевидно, что как раз по этому месту проходит сюжетно-тематическое разделение массива на две части, из чего наглядно следует, что золотое сечение отнюдь не отвлеченная «игра ума», а что оно глубоко связано с содержанием.

Насколько же оно резко выделено, видно хотя бы из того, что во всем примере — это единственный стих, разрезаемый внутри строки знаком «полного препинания» — точкой.

ПРИМЕР 2

Верхом, в глуши степей нагих
Король и гетман мчатся оба. — A_1

A:
Бегут. || Судьба связала их.
Опасность близкая и злоба
Даруют силу королю,
Он рану тяжкую свою
Забыл. || Поникнув головою, — A_2

B:
Он скачет, русскими гоним, — B_1
И слуги верные толпою
Чуть могут следовать за ним — B_2

«Полтава»

Основное золотое сечение приходится после слова «забыл».

A : B = 6 : 4, точнее 6,25 : 3,75.

По золотому же сечению распадаются и массивы A и B внутри, в такой же примерно степени приближения.

Дробления всего массива, а также дробления внутри массива A опять-таки отсечены полными остановками — точками, единственными опять-таки случаями, когда точка появляется внутри стиха.

На слове «слуги», где дробится по золотому сечению массив B, — вместо точки мы имеем дело с чисто интонационным акцентом, обязательно возникающим при чтении и вызывающем соответствующую задержку перед словом «верною» (как бы «мнимая точка»).

Даты обоих примеров (1817—1820) и (1826) приведены для того, чтобы показать, что эти элементы «органичности» одинаково характерны для Пушкина в совершенно различные периоды его творчества.

Приложение III

В этом отношении Потемкин отнюдь не единичен. В любом смежном искусстве можно найти примеры того, как две ударные точки композиционного строя обе оказываются в точках золотого сечения. В этом случае эти точки оказываются отсчитанными от разных концов основной массы, которая ими членится.

Приведем пример такого «двойного золотого сечения» из живописи.

Пример этот особенно интересен потому, что он взят из произведений крупнейшего, никем не оспариваемого представителя реалистического направления в живописи.

И тот факт, что это встречается именно у него, может служить укором тем предрассудкам, согласно которым для реализма будто бы достаточно одной бытовой правды, строгость же композиционного письма отнюдь не важна и даже чуть ли не вредна!

Анализ работ подлинно великих мастеров реализма говорит о другом. Проблемы композиции творчески мучили их так же неустанно, как проблемы воплощения правды жизни, ибо до конца искренне прочувствованная и до конца полно выраженная в своих чувствах правда воплотится через все средства, которые находятся в руках автора. Но об этом уже было сказано подробно и обстоятельно. Перейдем к примеру.

Картина эта — «Боярыня Морозова».

Автор — В. И. Суриков.

Та картина и тот художник, о правдивости которых писал Стасов (в 1887 г.):

«... Суриков создал теперь такую картину, которая, по-моему, есть первая из всех наших картин на сюжеты из русской истории... Сила правды, сила историчности которыми дышит новая картина Сурикова, поразительны...»

И, неразрывно с этим, это тот же Суриков, который писал о своем пребывании в Академии:

«... больше всего композицией занимался. Там меня композитором звали: я все естественность и красоту композиции изучал. Дома сам себе задачи задавал и разрешал...»

Таким «композитором» Суриков остался на всю жизнь. Любая его картина — живое тому подтверждение.

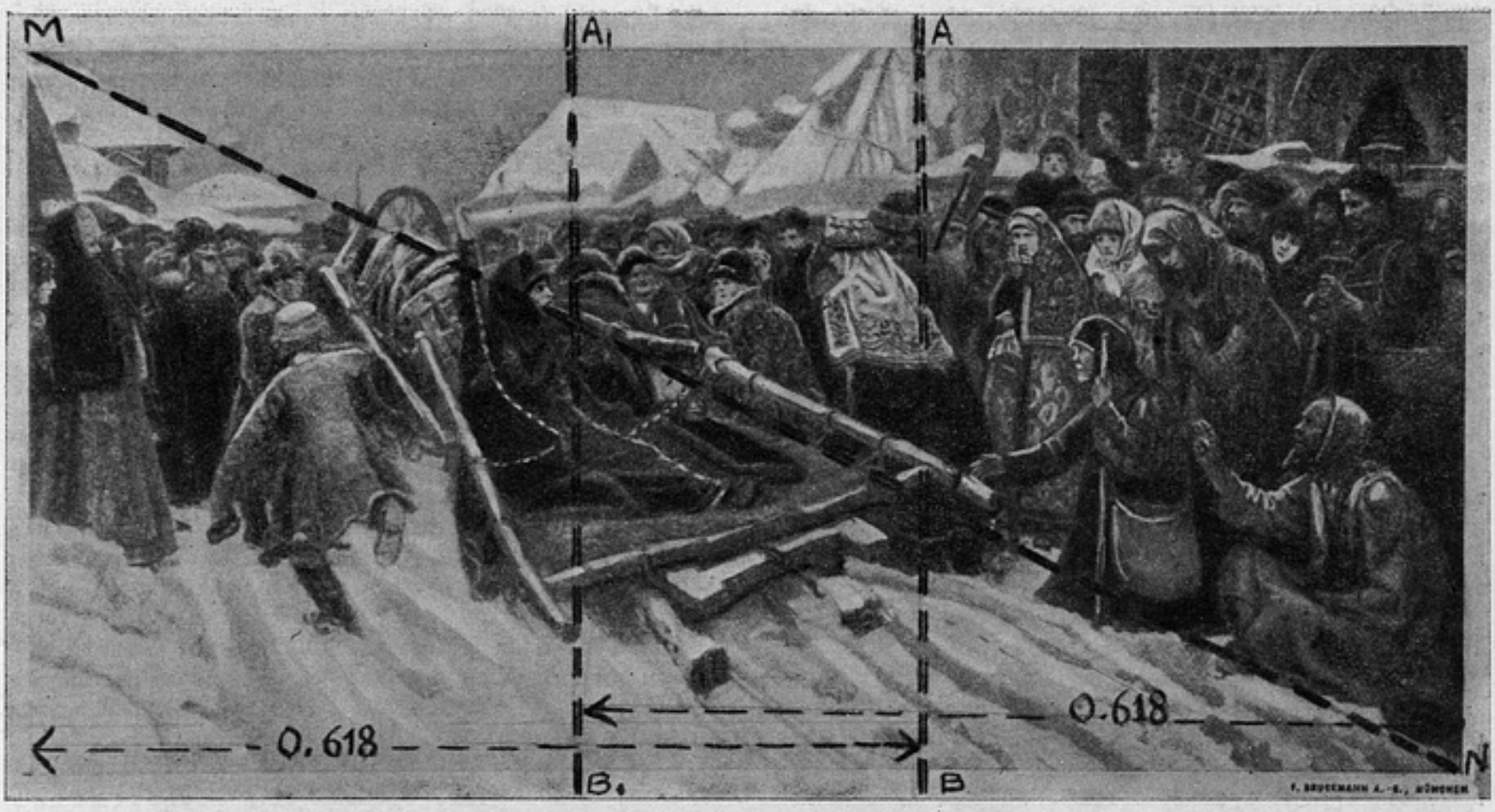
И наиболее яркое — «Боярыня Морозова».

Здесь сочетание «естественности и красоты» в композиции представлено, пожалуй, наиболее богато.

Но что такое это соединение «естественности и красоты», как не «органичность» в том смысле, как мы о ней говорили выше?

Но, где идет речь об органичности, там... ищи золотое сечение в пропорциях!

Тот же Стасов писал про «Боярыню Морозову», как о «солисте» в окружении «хора». Центральная «партия» принадлежит самой боярыне. Роли ее отведена средняя часть картины. Она окована точкой высшего взлета и точ-



кой низшего спадания сюжета картины. Это — взлет руки Морозовой с двуперстным крестным знамением как высшая точка. И это—беспомощно протянутая к той же боярыне рука, но на этот раз — рука старухи-нищей странницы, рука, из-под которой вместе с последней надеждой на спасение выскальзывает конец розвальней.

Это две центральные драматические точки «роли» боярыни Морозовой: «нулевая» точка и точка максимального взлета.

Единство драмы как бы прочерчено тем обстоятельством, что обе эти точки прикованы к решающей центральной диагонали, определяющей весь основной строй картины.

Они не совпадают буквально с этой диагональю, и именно в этом — отличие живой картины от мертвой геометрической схемы.

Но устремленность к этой диагонали и связность с нею налицо.

Постараемся пространственно определить, какие еще решающие сечения проходят вблизи этих двух точек драмы.

Маленькая чертежно-геометрическая работа покажет нам, что обе эти точки драмы заключают между собой два вертикальных сечения, которые проходят на 0,618... от каждого края прямоугольника картины!

«Низшая точка» целиком совпадает с сечением AB, отстоящим на 0,618... от левого края.

А как обстоит дело с «высшей точкой»? На первый взгляд имеем кажущееся противоречие: ведь сечение A_1 B_1 отстоящее на 0,618... от правого края картины, проходит не через руку, ни даже через голову или глаз боярыни, а оказывается где-то перед ртом боярыни! То есть, другими словами, — это решающее сечение, средство максимально приковать внимание, как будто проходит по воздуху, впустую, перед ртом.

Согласен, что перед ртом.

Согласен, что по воздуху.

Но никак не согласен, что «впустую».

Наоборот!

Золотое сечение режет здесь действительно по самому главному. И неожиданность здесь только в том, что само это самое главное — пластически не изобразимо.

Золотое сечение A_1B_1 проходит по слову, которое летит из уст боярыни Морозовой.

Ибо не рука, не горящие глаза, не рот — здесь главное. Но огненное слово фанатического убеждения.

В нем и именно в нем — величайшая сила Морозовой.

Тот же Стасов пишет о ней, что она «...та самая женщина, про которую Аввакум, глава тогдашних фанатиков, говорил в те дни, что она «лев среди овец»...

Однако — рука изобразима. Глаз—изобразим. Лицо—изобразимо.

Голос — нет.

Что же делает Суриков? В то место, откуда вырывался бы «пластически-неизобразимый» голос, он не помещает никакой детали, способной привлечь к этому месту внимание зрителя. Но он заставляет это внимание зрителя еще сильнее и еще взволнованнее задержаться на этом месте, ибо это место есть пластически-неизображенная точка пересечения двух решающих композиционных членений, ведущих глаз по поверхности картины, а именно — основной композиционной линии диагонали и линии, которая проходит через золотое сечение. Здесь Суриков средствами композиционных членений выходит за рамки узко изобразительного пластического изложения и делает он это для того, чтобы дать ощутить то, что средствами одного пластического изображения и невозможно было бы показать! Он приковывает внимание не только к боярыне Морозовой, не только к ее лицу, но как бы и к самим словам пламенного призыва, вырывающегося из ее уст.

Как видим, подлинно высшая точка, равно как и низшая, действительно и здесь, как в случае Потемкина, в равной мере оказываются на осях золотого сечения.

Любопытно отметить, что сходство идёт еще глубже.

Мы только что обнаружили у Сурикова переход из измерения в измерение на «точке высшего взлета». В эту точку приходится неизобразимый звук.

Совершенно аналогичное происходит в «точке высшего взлета» и в Потемкине: в ней оказывается красный флаг; в ней черно-серо-белая световая гамма фотографии внезапно перебрасывается в другое измерение — в раскрашенность, в цвет. Световое изображение становится цветовым. Запомним это и вспомним об этом при разборе пафоса, где подобным явлениям будет отведено должное внимание.

Приложение IV

Мне пришлось как-то писать, что в вопросах практики звукового кино я подобен последнему пришедшему на свадьбу: я самый молодой из режиссеров тонфильма и позже всех выступил на этом поприще! При ближайшем рассмотрении это не совсем так.

Первая моя работа над тонфильмом относится к... 1926 году.

И касается она все того же Потемкина.

Дело в том, что Потемкин был — в заграничной своей судьбе — одним из очень немногих фильмов, снабженных специально к нему написанной музыкой, т. е. в условиях немого кинематографа он находился максимально близко к тому, чем располагает любой звуковой фильм!

Дело здесь, однако, вовсе не в самом факте, что для Потемкина Эдмундом Майзелем была написана специальная музыка вообще.

И для других фильмов писалась музыка и до и после Потемкина. Бывали даже случаи, когда немые фильмы снимались в расчете на определенную музыку (это касается больше всего оперетт; так, например, Ein Walzertraum Людвига Бергера снимался, кажется, к музыке Штрауса).

Но в нашем случае важно то, как писалась музыка к Потемкину.

Она писалась так, как работают сейчас с фонограммой.

Вернее так, как должно было бы работать с фонограммой всегда, всюду и везде творческое содружество и дружеское сотворчество композитора и режиссера.

Ведь несмотря ни на что, даже сейчас в условиях тонфильма музыка почти всегда еще «около фильма» и принципиально мало чем отличается от былой «музыкальной иллюстрации».

Однако уже с Потемкиным было иначе. Правда, еще не во всем и далеко не до конца: мое пребывание в Берлине (в 1926 г.), когда заказывалась музыка, было слишком кратковременным. Но все же не настолько, чтобы я не мог успеть договориться с композитором Майзелем о решающем «эффекте» в музыке к Потемкину.

А именно, о «музыке машин» во встрече с эскадрой.

Для этого места я у композитора категорически потребовал отказа не только от привычной мелодичности и ставки на обнаженный ритмический стук ударных, но по существу этим требованием заставил и музыку в этом решающем месте «перебросить» в «новое качество» в шумовое построение.

Сам же Потемкин в этом месте стилистически уже вырывался за пределы строя «немой картины с музыкальной иллюстрацией» в новую область — в тонфильм, где истинные образцы этого вида искусства живут в единстве сплавленных музыкальных и зрительных образов[11], создающих этим единый звуко-зрительный образ произведения. Именно этим элементам, предвосхитившим возможность внутренней сущности композиции тонфильма, во многом обязана своим «сокрушающим» эффектом за границей наравне с «Одесской лестницей» именно эта сцена «Встречи с эскадрой», вошедшая во все антологии кинематографии.

Особенно же мне здесь интересно то, что внутри той области, которая сама в общем строе Потемкина тоже есть скачок в новое качество, — в самом обращении с самой музыкой соблюдено все то же сквозное условие патетической конструкции — условие качественного скачка, скачка, который в Потемкине еще, как мы показали, неразрывен с самой органикой темы.

Здесь «немой» Потемкин дает урок тонфильму, подтверждая еще и еще раз то положение, что для органической вещи единый закон строения пронизывает ее решительно по всем ее «показателям» и что для того, чтобы не быть «на отлете», а стать органической частью фильма, и музыкой должны управлять не только те же образы и темы, но и те же основные законы и принципы строения, которые управляют вещью в целом.

Во многих своих частях это нам удалось осуществить и в области тонфильма — в первом же нашем звуковом фильме Александр Невский. Здесь это удалось благодаря сотрудничеству с таким замечательным и блестящим мастером, как С. С. Прокофьев.

---

[11] Как видим, наша «заявка», вышедшая два года спустя (в 1928 г.), ставя таким образом вопрос о звуко-зрительном образе, имела под собой и некоторый практически проверенный опыт.

Ирония и героика

Р. Юренев

Текла бы и текла по привычному руслу медленная жизнь маленького армянского города. Шумный базар, пыльный сад, тихие переулочки. Сколько столетий этому покою? Но вот — падает под пулей маузериста старый крестьянин-шапошник, требовавший денег за выбранную покупателем папаху. По тихим улицам, задыхаясь, бежит человек. Он стучится к старому доктору Аветисяну, и тот, никогда не занимавшийся политикой, вынужден спрятать у себя мешок с нелегальной литературой. На перроне маленькой станции непривычное оживление. Несколько интеллигентов, представляющих «Армению от моря до моря», и несколько проходимцев, затянутых в английские френчи и вооруженых маузерами, дожидаются поезда. В нем американец везет муку и масло, гранаты и пулеметы в уплату за проданную дашнаками Армению.

Большая и прекрасная задача — показать, как свежий ветер революции прошел над тихим городом, как поднял он волны народного гнева против предателей и интервентов, как смял и отбросил он — далеко за пределы родных гор — всех тех, кто пытался обмануть армянский народ и продать его в новое рабство джентльменам-империалистам.

Горный марш (производство Ереванской студии) — первый фильм Н. Абрамова и С. Кеворкова. Может быть этим объясняется очевидная неровность фильма, неравноценность его эпизодов—то живых, остроумных, своеобразных, то трафаретных и художественно-беспомощных.

Сценарий фильма, опубликованный два года назад и встреченный читателем и критикой очень дружелюбно, в значительной мере определил качество фильма. Сценарий был построен как цепь эпизодов, не связанных единым драматическим действием, не объединенных в правильный сюжет. Судьба солдата-большевика и его старика отца. Конфликт между большевиком Рубеном и меньшевиком Даниэляном, пришедшим к прямому предательству и очутившимся во главе контрреволюционной банды маузеристов. Судьба доктора Аветисяна, старавшегося изо всех сил не вмешиваться в политику, но ставше-

«ГОРНЫЙ МАРШ»

Сценарий Н. Абрамова и С. Кеворкова. Режиссер С. Кеворков. Оператор Гарош Бек-Назаров. Ереванская киностудия. На фото: нар. арт. респ. Г. Аветян в роли старика-крестьянина, засл. респ. Юнус в роли Гассана и арт. Г. Макарян в роли одноглазого

ро в ряды большевиков, чтоб с винтовкой в руках бороться за счастье своего народа. Взаимоотношения дашнакских «правителей» с молчаливым американцем — эти основные сюжетные линии слабо связаны между собой главным образом посредством проходных эпизодов и второстепенных сюжетных положений: «дружба» Рубена с маузеристом Амо, злоключения Аршака, не успевающего побриться, вражда горшечника и тюрка, нечаянно разбившего его горшки.

Этот недочет драматургического построения искупался в сценарии как литературном произведении прекрасным языком, точным и ясным, законченностью и отточенностью отдельных эпизодов, деталей, но грозил ощутительнее сказаться в фильме. Так оно и вышло. Композиционная разбросанность фильма — основной его недостаток. Главное действующее лицо фильма — большевик Рубен — и центральное событие — бой большевистского партизанского отряда с бандой маузеристов отошли на второй план, уступив место второстепенным, но лучше удавшимся эпизодам.

Чему посвящен фильм? — может спросить несправедливо суровый критик. — Тому, что парень никак не успевал побриться?

Конечно, фильм посвящен не этому. Но его отдельные остроумные и лаконичные детали воспринимаются лучше, чем сумбурно изложенное основное содержание.

Быт провинциального городка, потревоженного большими событиями, дан авторами в ироническом плане. Это очень хорошая ирония, теплая и лиричная, рожденная подлинным народным юмором. Бытовые сцены — в парикмахерской, на базаре, в городском саду — лучшие в фильме. В них чувствуется острый глаз, такт и вкус талантливого художника. Мягкая ирония становится острой и горькой в сценах маузеристов и дашнаков. Встреча на вокзале и торжественный обед в честь американца, персонажи в городском саду, характеристики дашнакских «правителей» и маузеристов приближаются к лучшим образцам сатиры в нашем киноискусстве.

Но основное в содержании фильма — это борьба горсточки большевиков, создавших партизанский отряд, захвативших английское оружие и в неравном бою в горном ущелье разбивших дашнаков. Здесь ирония естественно уступает место героике.

Но, к сожалению, в героических сценах мастерство изменяет авторам. Им нехватает глубокого дыхания подлинного пафоса. На фоне какого-то паровоза собираются люди и произносят сухие, невыразительные сентенции. Речи их не только не выразительны, но и неконкретны. Все сводится к тому, что нужно выполнить директивы Александропольского центра. Сущность же этих директив и способы их выполнения остаются для зрителя неясными.

Узловые эпизоды деятельности большевистского отряда недопустимо скомканы. Кульминационным пунктом фильма является эпизод неудавшейся провокации армяно-тюркской резни. Маузеристы убивают старика-армянина и обвиняют в этом тюрка-большевика. Гнев толпы готов обрушиться на голову невиновного. Но появляется Рубен и несколькими словами обращает толпу против маузеристов. Потом произносят речи дочь убитого Асмик и доктор Аветисян. В результате — все бегут на вокзал и завладевают там составом с оружием. Так создается партизанский отряд в фильме. Но так не мог быть создан боеспособный отряд в реальной жизни.

Результатом всей драматической борьбы в фильме должен был служить бой в горах. Сцены боя чрезвычайно растянуты и совершенно лишены своеобразия. Чем отличается бой из Горного марша от боя из армянского же фильма Зангезур В обоих фильмах буквально одно и то же. Красные лежат за камнями и отстреливаются от подползающих снизу белых. Исход решает неожиданно прибывающая красная кавалерия.

И, кстати, почему Горный марш? Кто марширует в горах? В фильме — партизаны лежат, а дашнаки ползут. Кавалерийский рейд отряда азербайджанца Гассана не показан вовсе.

Неудача героических сцен фильма обусловлена отсутствием единой линии развития сюжета. Поэтому узловые сцены как бы повисают в воздухе, недостаточно подготовленные, необоснованные и лишенные драматического напряжения. Поэтому и режиссерская разработка этих сцен бледна и трафаретна. Не найдя опоры в сюжете, режиссер отталкивался не от внутренней закономерности событий, а от их внешнего выражения. Но ни прекрасно подобранная натура, ни хорошие результаты стрельбы партизан не радуют зрителя, не взволнованного судьбой основных героев фильма.

Неправильно было бы полагать, что Н. Абрамов и С. Кеворков — исключительно комедийные мастера и что все, выходящее из рамок комедии, им не удается. Лучшая сцена фильма — свидание солдата Вартана с отцом — полна подлинного драматизма.

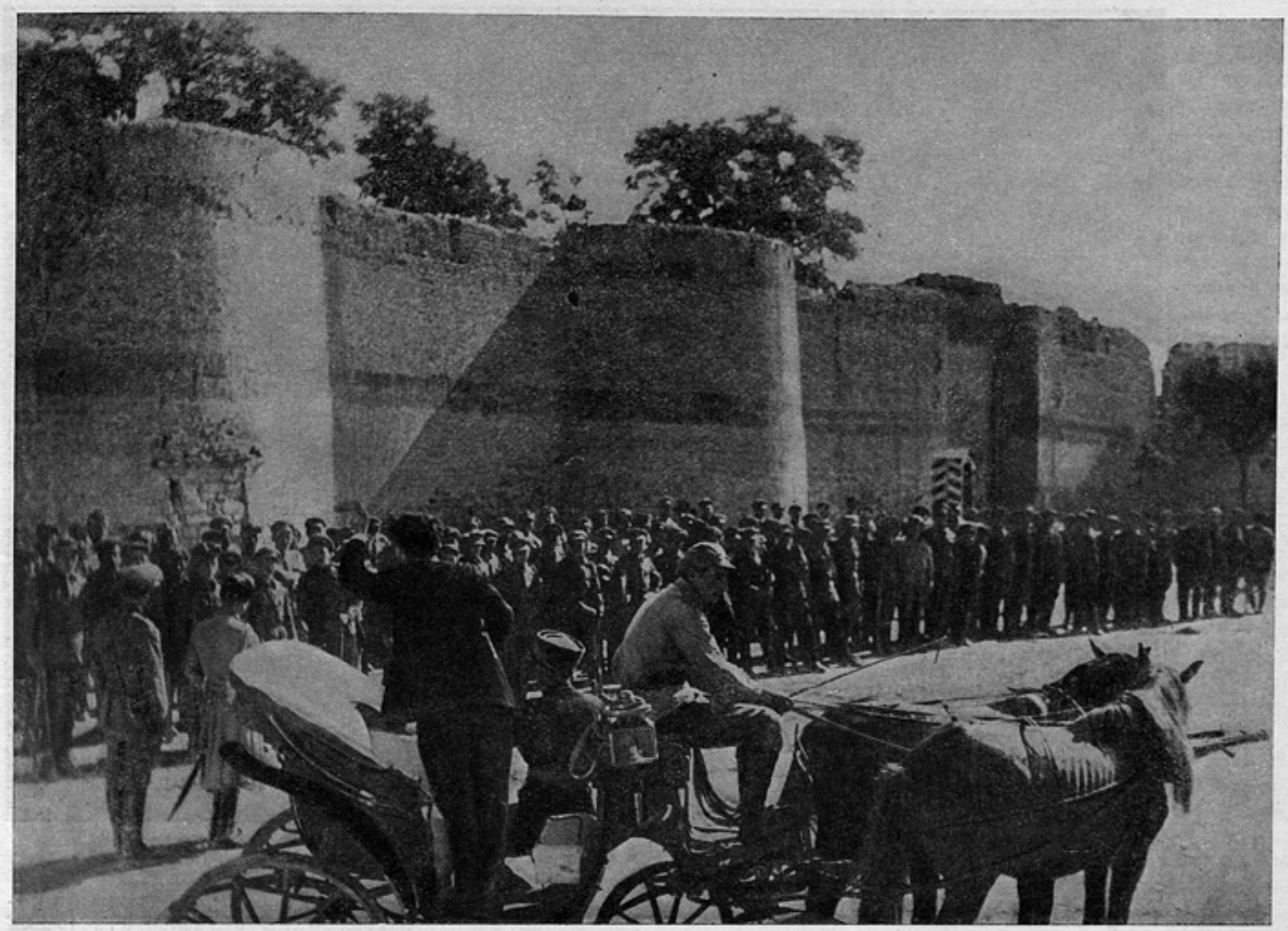
Старый крестьянин приехал в город, чтобы повидать своего сына. Он привез с собой скромный гостинец — немного домашнего сыра и вина. Его сына — большевика только что допрашивали маузеристы. Приговоренный к расстрелу, с оборванными погонами и без пояса, в сопровождении конвоя, Вартан выходит со двора. Он замечает отца. У мужественного человека, только что ответившего презрительным молчанием на все угрозы и обещания врагов, не находится сил сказать старику всю горькую правду. С помощью конвоиров он обманывает отца, говоря, что служба его идет хорошо, что он получил повышение. И когда, усевшись под деревом, старик поднимает стакан вина за своего любимого сына, за то, чтоб он никогда не изменил народу, породившему его, — сын, стоя, выслушивает слова народной мудрости и уходит умирать — спокойный и непобежденный.

В этой сцене — острый драматический конфликт, почти каждая реплика продиктована большими человеческими чувствами. Поэтому — здесь подлинный пафос большевистского мужества. Поэтому сцена эта так выигрышна для актера.

Работа актеров в Горном марше тоже очень неровна. Положительные образы большевиков (Рубен — арт. В. Багратуни, Левон — арт. О. Бунатян, Вартан — засл. арт. респ. Д. Мальян) лишены правильного драматического развития, которое может обеспечить лишь четкий сюжет.

Какое влияние оказывают события, происходящие в фильме, на Рубена или на Левона? Образы даны готовыми с начала действия и остаются без изменений до конца. Они лишены характерных черт. Поэтому неизбежны схематизм, дидактика вместо подлинных чувств, ложный пафос вместо страсти. Особенно ярко сказалось это в сухом и трафаретном диалоге положительных персонажей.

У артиста В. Багратуни имелась возможность дать несколько оживляющих роль интересных штрихов только в сцене на кладбище. У артиста Мальяна — только в сцене с отцом. Актеры использовали эти небогатые возможности, но их, конечно,



«ГОРНЫЙ МАРШ»
Сценарий Н. Абрамова и С. Кеворкова. Режиссер С. Кеворков. Оператор Гарош Бек-Назаров. Ереванская киностудия.

недостаточно, и многие образы оказались бледными и безжизненными.

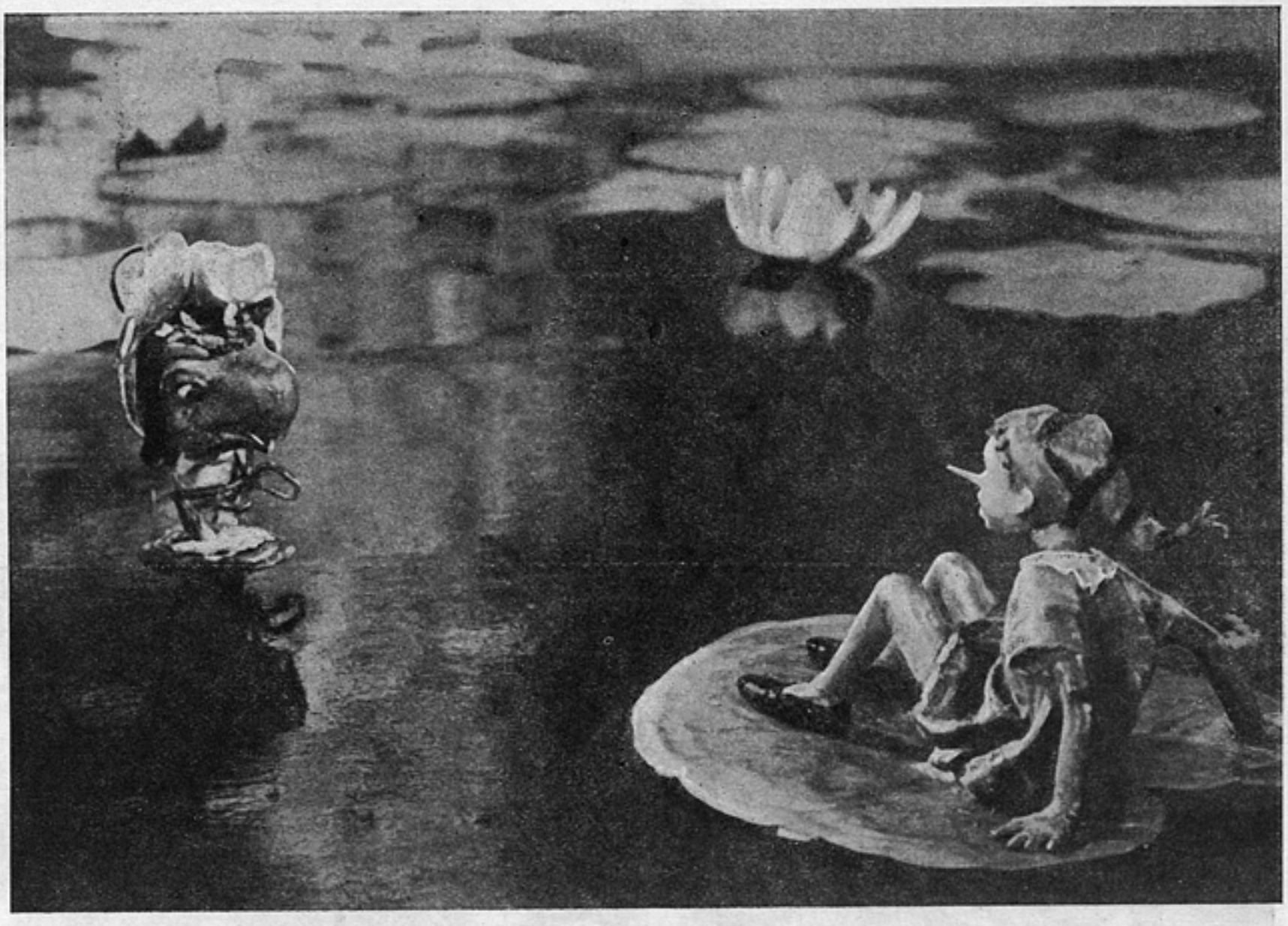
Характерные роли в фильме жизненны и интересны. Нар. арт. Аветисян (знакомый зрителю по фильмам Пэпо и Зангезур) играет маузериста Амо остро и выразительно. Тупость, наглость в сочетании со своеобразной «этикой» наемного убийцы, грубое острословие, злоба и себялюбие — качества, которые сумел хорошо воплотить актер в этом, несколько неожиданном для его амплуа образе. Нар. арт. респ. А. Аветян с хорошей простотой и искренностью создал образ старого крестьянина.

Парикмахер, горшечник, Аршак, оба дирижера, торговец, одноглазый — второстепенные, эпизодические персонажи — безусловно хороши. Для эпизодической роли оказалось достаточно одной-двух характерных деталей, которые так умеют находить авторы фильма.

Итак, является ли фильм успехом или неудачей молодых авторов? Горный марш — и успех и неудача одновременно.

Н. Абрамов и С. Кеворков показали себя несомненно талантливыми молодыми художниками, обладающими остроумием, изобретательностью, хорошим вкусом. Это — залог успеха их следующих работ.

Ошибки Горного марша поучительны. Идея фильма о непобедимости народа, восставшего под руководством партии большевиков против интервентов и их пособников, выражена в нем с недостаточной полнотой и силой. Героическая тема, которую хотели выразить в Горном марше его авторы, требует не только способности создавать удачные эпизоды и находить интересные детали, но умения строить сюжет и характеры, умения мыслить смелыми художественными обобщениями. Это мы и надеемся встретить в следующих фильмах сценариста Абрамова и режиссера Кеворкова.



Актеры и куклы

„ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК“ А. ПТУШКО

С. Александров

За четыре с лишним года, прошедших между выходом Нового Гулливера и Золотого ключика, А. Л. Птушко и его группа объемной мультипликации не создали ничего, представляющего значительный интерес для зрителя. Работы студии объемной мультипликации, выпущенные в этот период, вызывали серьезные опасения: несколько короткометражек (черно-белых и трехцветных) никак не свидетельствуют о том, что опыт Нового Гулливера осознан и закреплен его созидателями. Фильмы эти говорили скорее об обратном: о техническом и творческом регрессе. Незамысловатые сказочки и басни о животных были рассказаны малоубедительно. Куклы утратили легкость и своеобразие своих движений; часто они беспомощно и судорожно дергались: мимическая их игра стала очень примитивной.

Тем более приятно сейчас отметить, что выпуск Золотого ключика разрушил все опасения за судьбу объемной мультипликации. Этот фильм — произведение, во многом представляющее большой шаг вперед даже по сравнению с Новым Гулливером. Технически он поставлен с исключительным блеском. Он утверждает новые, неизвестные зрителю до сих пор возможности объемной мультипликации.

Народная итальянская сказка о мальчике, выточенном из полена, его похождениях в мире кукол, его борьбе с их жестоким и жадным хозяином является любимым произведением детей всех народов. Известны многочисленные обработки этой сказки. Наиболее популярна из них ее итальянская версия — сказка о Пиноккио и русский вариант, созданный Алексеем Толстым, — сказка о Буратино. Выбор этой сказки для объемно-мультипликационного фильма оказался исключительно удачным. Для своей экранизации она естественно требует создания кукольных персонажей. Самый ее сюжет мотивирует условности жанра.

В сказке о Буратино причудливо переплетены фантастика и гротеск, юмор и ирония. Люди в ней — Карабас-Барабас и его наперстник Дуремар — похожи на сказочных чудовищ. Куклы — на маленьких людей с обыкновенными человеческими побуждениями и стремлениями. Действие сказки развивается живо и весело. Персонажи ее очерчены, правда, неглубоко (в отличие, например, от сказок Андерсена), но ярко и красочно. Это скорее всего персонажи «комедии дель-артэ», народной комедии масок, разыгрывающие новый неожиданный для них сказочный сюжет.

Карабас-Барабас и Дуремар трактованы в фильме в хорошей сказоч-

«ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»

Сценарий А. Толстого, Л. Толстой и Н. Лещенко. Режиссер фильма и постановщик трюковых съемок засл. арт. респ. А. Птушко. Оператор Н. Ренков. Мосфильм. На фото: справа Буратино (арт. О. Шаганова-Образцова)

ной манере. Они по-настоящему, по-сказочному условны и неправдоподобны. Очень потешен директор кукольного театра с его бородой Черномора на шелковой подкладке. Он доставит много удовольствия ребятам, и постигающие его несчастья не вызовут у них никакой к нему жалости. Артист Чагин играет эту роль весело и с увлечением. Еще лучше играет Мартинсон Дуремара. В его исполнении продавец пиявок сам похож на пиявку. Мартинсон нашел очень удачно ритм движений и жестов своего героя. Это какие-то червеобразные движения, в достаточной мере условные и поэтому не вызывающие отвращения зрителя.

Если люди в фильме превращены в кукол, то куклы очеловечены. И герои фильма, сделанные из соединенных шарнирами стальных сочленений, из ваты и тряпок, ведут себя как обычные маленькие люди, а не как куклы. Они не похожи на пародийных героев Нового Гулливера, — скорее они напоминают живых актеров, переодетых куклами.

В этой картине А. Птушко и его помощники в совершенстве овладели техникой работы с куклой. Он может придать любой ритм движению куклы, может сделать ее поведение, жесты и мимику такими же естественными, как у живого человека. Вообще технических трудностей для него в этой картине не существует. Сложнейшие трюковые съемки проведены с такой чистотой, что даже искушенный зритель не разберется в том, где применена трюковая техника. И уже во всяком случае — не всегда поймет, как сделан тот или иной трюк.

Как это ни звучит парадоксально, но замечательное техническое мастерство Птушко объективно принесло картине даже некоторый вред. Постановщик увлекся показом поистине безграничных технических возможностей мульти и тем самым нанес ущерб произведению, его художественной цельности.

Куклы похожи на людей, и мы не замечаем подмены кукол актерами. Это хорошо, потому что показывает совершенное владение техникой работы с куклами. Но это вместе с тем и плохо: куклы перестали быть куклами. Они потеряли свою условность. А в условности героев и выразительных средств заключается вся прелесть объемной и графической мультипликации, раскрывается весь смысл ее произведений. Только наивное и ошибочное понимание реализма заставляет бояться условностей в условном по своему существу жанре. Они несравненно органичнее чем натуралистическое копирование, постоянно выдающее себя за реализм. А. Птушко употребил свою технику для того, чтобы в известной мере натуралистически мотивировать персонажей сказки. И это определило некоторые недостатки его картины. Куклы похожи на людей, они вызывают наше удивление... но не интерес. Если они так похожи на живых актеров, то к чему они вообще? Не лучше ли и не проще ли было бы заменить их актерами?

Мы отнюдь не призываем к условности ради условности, к обязательному выявлению специфических особенностей жанра. Но не к чему пользоваться условным по своей природе жанром, если в этом нет творческой необходимости. А в данном случае такая необходимость была. Как-никак, герои сказки не люди, а марионетки. И если в сказке условный сюжет был оправдан наличием условных же персонажей, то сейчас он кажется кое в чем просто несообразным. В особенности это относится, как правильно отметила критика, к финалу фильма. Кроме того усложнение мотивировок, вызванное неверной трактовкой кукольных персонажей, приводит и к несколько замедленному развитию действия.

Мы оговаривали, что злоупотребление техническим мастерством и несколько натуралистическая трактовка кукольных персонажей только отчасти повлияли на качество фильма. Это произошло потому, что основную тональность фильму придают все-таки не кукольные, а, если можно так выразиться, «человеческие» персонажи, и главные из них, как мы уже сказали, в высшей степени удачно трактованы и режиссером и актерами Чагиным и Мартинсоном. Это произошло также и потому, что сказка осталась сказкой, и Птушко отнюдь не стремился вытравлять фантастические элементы из ее сюжета.

Поэтому мы вправе отметить успех нового фильма, который будет, без сомнения, с большой любовью принят нашей юной аудиторией. Мы можем и должны сказать и об успехе самого режиссера — и не только о его профессиональном овладении техникой жанра, но и об общем его художественном росте. В этом фильме режиссер впервые удачно совместил игру актеров и кукол, у него появилось умение работать с актером на новом для советского кинематографа сказочном материале.

А. Птушко — пионер объемной мультипликации. В Новом Гулливере он показал, какие большие возможности заложены в этом новом жанре фильмов. В Золотом ключике Птушко создал уже совершенную технику кукольного кинематографа. Пожелаем же ему скорее поставить новую картину и в ней еще полнее раскрыть художественное своеобразие этого жанра.

«ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»
Сценарий А. Толстого, Л. Толстой и Н. Лещенко. Режиссер фильма и постановщик трюковых съемок засл. арт. респ. А. Птушко. Оператор Н. Ренков. Мосфильм. На фото: Карабас-Барабас (арт. А. Чагин) и продавец пиявок Дуремар (арт. С. Мартинсон)

„Хуарес“

ОТРЫВКИ ИЗ СЦЕНАРИЯ ХУСТОНА, МАКЕНЗИ, РЕЙНХАРДТА и ФИНКЕЛЯ

ПЕРЕВОД М. ВОЛОСОВА

Фильм Хуарес по коллективному сценарию четырех авторов — Хустона, Макензи, Рейнхардта и Финкеля — сейчас с огромным успехом демонстрируется на американских экранах; он выпущен кинокомпанией «Братья Уорнер».

Художественные достижения этого фильма безоговорочно признает вся американская пресса. Но Хуарес имеет большое значение еще и по другим причинам. Во-первых, сценаристы заполнили важный исторический пробел, так как речь идет об одном из наиболее ярких и трагических моментов в американской истории XIX столетия. В международном конфликте, о котором повествует сценарий, оказались замешанными крупнейшие европейские державы и Соединенные Штаты. Только один писатель — Верфель — сделал попытку осветить в литературе этот период. Но Верфель выпятил на первый план Максимилиана Габсбургского, оставив в тени истинного героя событий — Хуареса.

Во-вторых, американская кинематография впервые осмелилась откровенно показать хищнические планы американских капиталистов, стремящихся закабалить займами небольшие государства. Это особенно знаменательно сейчас — после того, как Мексика, не устрашившись репрессий со стороны могущественных Соединенных Штатов и Англии, национализировала нефтяные промыслы, в которые капиталисты вложили сотни миллионов долларов, извлекая из них десятки миллионов прибыли.

«Мексиканский конфликт», как его лицемерно называют некоторые буржуазные идеологи, настолько интересен и так мало освещен, что о нем следует рассказать подробнее и в первую очередь о его главных героях — Хуаресе и Максимилиане.

Бенито Хуарес, чистокровный индеец, родился в 1806 году в нищем индейском поселке племени запотеков. Безрадостное детство протекало в страшной нужде. Необычайная тяга к учению и исключительный ум позволили ему получить хорошее образование. Далеко уже не молодым Хуарес кончил высшее учебное заведение и, сделавшись юристом, целиком посвятил себя служению мексиканскому народу, подвергавшемуся неслыханному порабощению и угнетению не только «своими» помещиками и попами, но также и иностран-

---

«ХУАРЕС»

Сценарий Хустона, Макензи, Рейнхардта и Финкеля. Режиссер Уильям Дитерле. На фото: Поль Муни в роли Хуареса и Джон Гарфельд в роли Порфирио Диаса

ными капиталистами (французскими и английскими). В то же время Хуарес не упускал ни одного случая заступиться за еще более бесправных индейцев.

Когда ставленник помещиков и клерикалов Санта-Анна объявил себя диктатором, Хуарес вступил с ним в открытую борьбу, был арестован (в 1853 г.) и бежал в Новый Орлеан (США). В 1855 году он вместе с Альваредо и Комонфортом снова поднял восстание против диктатора, и когда Санта-Анна был свергнут, Хуарес занял важный пост министра юстиции. Первым его шагом было ограничение произвола помещиков, духовенства и военщины. Против них и было направлено острие почти им одним разработанной конституции Мексики, обнародованной в 1857 году. Это естественно создало ему множество врагов. Началась внутренняя война, и одержавший верх Хуарес, за которым шел народ, стал президентом Мексики.

Тотчас же после своего избрания Хуарес, видя страшную нужду народа, объявил двухлетний мораторий по внешним долгам. Тогда к лагерю внутренних врагов присоединились Испания, Англия и особенно Франция, имевшая в Мексике наиболее крупные интересы. Пользуясь тем, что в Соединенных Штатах была гражданская война и нуждаясь для своих планов в поддержке банкиров, пострадавших от декрета Хуареса, Наполеон III в 1862 году отправил в Мексику тридцатитысячную хорошо вооруженную армию под предводительством генерала Базена. А чтобы привлечь на свою сторону Австрию, Наполеон предложил эрцгерцогу Максимилиану с согласия императора Франца-Иосифа, мексиканскую корону, обещав ему всемерную поддержку взамен покровительства французским интересам и Мексике.

Разгромленный Хуарес сумел спасти остатки разбитой армии, отступил в гористую пустыню, продолжая призывать народ к отпору интервентам. В значительной степени ему помогло то, что император-марионетка не сумел даже привлечь на свою сторону естественных союзников — помещиков и духовенство. Он провел несколько беззубых либеральных реформ, но и этого было достаточно, чтобы оттолкнуть от него его приверженцев в Мексике. К тому же он вел очень расточительный образ жизни в страшно обнищавшей стране.

Хуарес постепенно сформировал новую армию, и Максимилиан был разбит. Большую поддержку — и материальную и моральную — Хуарес получил от Линкольна. В 1865 году Максимилиан бежал в Оризабу и уже готов был отречься от короны, но, будучи человеком слабовольным, поддался уговорам приближенных и главным образом жены (бельгийской принцессы Карлоты, непоколебимо верившей в мощь и поддержку Наполеона III) и продолжал борьбу. Свою ставку он перенес в город Кверетаро (1867 г.).

К этому времени, однако, Наполеон III под давлением Соединенных Штатов вынужден был отозвать свои войска из Мексики, и Максимилиан мог остаться совсем без армии. Карлота помчалась в Европу искать помощи Наполеона III и заступничества папы. В том и в другом она потерпела полное фиаско. Потрясение, вызванное сознанием, что она и муж всеми преданы и что Максимилиану грозит неминуемая гибель, было так велико, что она сошла с ума (умерла в замке Буш, близ Брюсселя).

Город Кверетаро был осажден хуаристами и взят. Максимилиан попал в плен и был заключен в тюрьму. Хуарес, ставивший на первое место интересы своего народа и страны, судил его, и марионеточный император был приговорен к расстрелу.

Все европейские дворы пришли в движение. Дело заключалось не только в жизни ничтожного Максимилиана. В Старом свете атмосфера была насыщена революционными идеями, 48-й год был еще у многих свеж в памяти, и казнь «мексиканского императора» могла взбудоражить народные умы.

К Хуаресу потянулись дипломаты — представители всех монархий с просьбой и даже с требованием помиловать Максимилиана и отпустить его в Европу. Приближенные Хуареса тоже склонялись в пользу амнистии. Однако Хуарес занял твердую позицию. Ему пришлось уже выдержать тяжелую борьбу с американскими капиталистами, мечтавшими захватить природные богатства разоренной страны; теперь необходимо было дать урок дипломатам: во-первых, Мексика не допустит никакого вмешательства в свои внутренние дела; во-вторых, участь Максимилиана ожидает и всякого другого любителя чужих территорий, кто позарится на Мексику.

Максимилиан был казнен.

Приводим отрывки из сценария «Хуарес».

М. В.

Сцена в совещательном зале в замке Тюильри. Наполеон III, императрица Евгения и министры. Император только-что выслушал донесение из Америки — в битве при Геттисберге Север нанес сокрушительное поражение рабовладельческому Югу.

Евгения: — Какие последствия для нас это может иметь, Луи?

Наполеон (*желчно*): — Какие последствия? Гражданская война в Америке может в любой момент кончиться победою Севера, а вы спрашиваете, какие последствия это может иметь для нас!

Евгения: — Но мы...

Наполеон: — Мы приступили к покорению Мексики, исходя из того, что победит Юг, и тогда разрозненная Америка не в силах будет осуществлять свою «доктрину Монроэ»!

Министры сидят молча, словно оглушенные. Император вскакивает и, как разъяренный зверь, начинает бегать взад и вперед по комнате. Вдруг он останавливается перед военным министром, который с отупелым видом держит в руках донесение.

Наполеон: — Вы виноваты в этом, Рандон!.. Это вы нас убедили, что победителем из борьбы несомненно выйдет Юг.

Рандон: — Эта битва при Геттисберге... Это совершенно непонятно...

Наполеон: — Военный министр должен заранее знать, кто победит... прежде, чем битва началась! (*Снова принимается, бегать по комнате.*) Конец Второй империи! Она уничтожена... погибла.. Потому что я послушался глупцов! (*Обводит глазами министров.*) Да, да, глупцов!

Рандон: — Я признаю свою ошибку, ваше величество.

«ХУАРЕС»

Сценарий Хустона, Макензи, Рейнхардта и Финкеля. Режиссер Уильям Дитерле. На фото: арт. Бет Давис в роли Карлоты

Наполеон: — «Ошибку»!. «Ошибку»! Вот как вам угодно это называть! Но я не могу позволить себе такую роскошь, вроде ваших ошибок! Ошибки — это для конституционных королей, президентов и прочих в этом роде... не для самодержцев! *(Доходя до конца стола, он каждый раз круто поворачивается и снова начинает бешено шагать по комнате.)* В дело покорения Мексики были брошены миллионы... Миллионы на вооружения... корабли... содержание армии! С этими деньгами, даже с меньшими, я мог бы завоевать пол-Европы! *(Круто останавливается, гасит папиросу о зеркальную поверхность стола.)* Это вы и ваши банкиры вовлекли меня в эту мерзкую авантюру!

Де-Морни: — Ваше величество, вы несправедливы... Вопрос о мексиканских долгах стоял на втором плане... Ваше величество вмешалось в дела Мексики с целью помешать распространению американского демократизма.

Наполеон: — Демократизм!.. Управление скотом при помощи скота во имя скота!...[1] Этот Линкольн — ба!.. Парламент, плебисцит, пролетариат! Чернь, зараженная идеями о равенстве!.. *(От бешенства у него почти пена на губах.)* И что же — мне грозит гибель от этой мрази... так?! *(Переводит взгляд с одного министра на другого. Те отводят глаза и, в свою очередь, смотрят один на другого, тщетно ожидая ответа на вопрос императора.)* Как же вы посоветуете теперь мне поступить? Эвакуировать наши войска из Мексики? Признать себя побежденным Хуаресом—каким-то ничтожным краснокожим? И, в результате, быть охваченным здесь пламенем революции?.. Или, может быть, ждать, пока проклятые янки разобьют нас на Рио-Гранде?

Де-Морни: — Если мы сейчас уведем наши войска из Мексики, то нам без всякого сомнения грозят тяжелые последствия здесь, во Франции. По моему мнению, немедленная эвакуация войск может только принести нам вред.

Наполеон *(совершенно взбешенный):* — Конечно, конечно, Де-Морни, по-вашему — это так! *(Снова обводит всех взглядом, полным ярости.)*

Евгения: — Успокойтесь, Луи. Мне кажется, что проблема не так уж сложна.

Наполеон *(он уже собирался снова обрушиться на кого-нибудь, но слова императрицы заставляют его сдержаться. Как и все остальные, он смотрит на нее выжидающе):* — Уж не желает ли мадам сказать, что видит разрешение проблемы?

Евгения: — Почему бы вам не последовать примеру вашего дяди, Луи? Как поступил Наполеон I, чтобы удержать в своих руках Голландию? Он дал ей короля! Как удержал он Швецию? Он дал ей монарха... Почему не попытаться удержать тем же путем Мексику... дав ей собственного императора?

Наполеон: — Но доктрина Монроэ...

Евгения *(прерывает его):* — Доктрина Монроэ сводится к тому, чтобы воспрепятствовать захвату американской территории европейскими державами, она не затрагивает внутренних дел народов, населяющих американский континент. Следовательно, Соединенные Штаты не получают никакого повода предъявить какие-либо претензии, если Мексика получит императора... который, между прочим, будет благоприятствовать интересам Франции.

Несколько секунд — полное безмолвие. Мужчины лишь переглядываются между собою. Наполеон переводит взгляд с императрицы на Де-Морни, который неистово кивает, как бы целиком одобряя мысль императрицы.

Де-Морни: — Человека, который обязался бы возместить нам расходы, понесенные при оккупации, и гарантировал бы долги Мексики.

Фульд: — Уж не говоря об ощутимых коммерческих концессиях. Иными словами, человека, который обеспечил бы нам все выгоды колоний, сняв с нас в то же время всякую ответственность.

Евгения: — Конечно, вопрос надо ставить так, что Мексика сама желает иметь императора. Мексиканская консервативная партия, которую представляет сеньор Монтарес, с радостью встретит мысль о монархе.

Монтарес *(угрюмо):* — Который вернет нам земли, захваченные у нас Бенито Хуаресом.

Наполеон *(некоторое время остервенело жует кончик папиросы):* — Гм! Гм! *(Снова начинает ходить по комнате, вдоль стола, но уже значительно медленнее. Останавливается перед императрицей, смотрит на нее с улыбкой. У министров вырывается вздох облегчения — их император снова становится лощеным, изысканным французом.)* Превосходно, дорогая моя, просто замечательно! *(Обращаясь к министрам.)* Господа, раз эта мысль принадлежит императрице, ей должна быть предоставлена привилегия выбора мексиканского короля, не так ли?

(Одобрительный хор министров, низко кланяющихся Евгении.)

[1] Перефразировка американского изречения: управление народом при помощи народа во имя народа. (Прим. ред.)

◇

Рабочий кабинет мексиканского президента. Хуарес стоит у своего стола, разбирает бумаги. Наиболее важные он прячет в портфель, другие рвет и бросает в корзину. Хуан, его приближенный, перевязывает в кипы документы и книги, которые слуги выносят из комнаты. Хуаресу попадается бумага, которая задерживает на себе его внимание.

„...и когда окончится у нас гражданская война, я обещаю вам сделать все, что только будет в наших силах, чтобы помочь вам в вашей благородной борьбе во имя принципов демократизма.

Искренно преданный Вам
А. ЛИНКОЛЬН"

Хуарес задумчиво держит письмо в руке. Быстро входят Диас, Уради и Техада и направляются к президенту.

Уради *(в тоне чувствуется желчность):* — Все готово, дон Бенито.

Диас *(в голосе чувствуется тревога):* — Французские патрули замечены под городом.

Хуарес *(совершенно невозмутимо):* — Благодарю вас, друзья. *(Так же спокойно кончает убирать необходимые ему бумаги в портфель, затем берет палку, надевает цилиндр и возвращается за портфелем к столу, возле которого стоят и смотрят на Хуареса, пораженные его спокойствием, Диас и другие. Хуарес уже направляется к выходу, но вдруг замечает на стене портрет Авраама Линкольна. Он подходит к картине, снимает ее.*

Хуарес: — Мы возьмем ее с собою, Хуан! *(Подает портрет Хуану.)*

Хуан *(это для него только лишний багаж, который придется таскать с собою. Он удивленно смотрит на президента):* — Вот этого гринго?[2]

Хуарес *(медленно кивает в ответ; на губах утомленная, снисходительная улыбка):* — Да этого гринго!

◇

Интервенты нанесли ряд тяжелых поражений немногочисленной и плохо вооруженной мексиканской армии и загнали ее в горы.

◇

Большая палатка, в которой помещается главный штаб.

Эскобедо *(пишет и одновременно разговаривает с Уради):* — Монтерей взят неприятелем... У нас остается только один путь к отступлению — через горный перевал Энкантада.

Уради *(с жестом отчаяния):* — Да, попробуйте провести две разбитые дивизии через это ущелье! Достаточно Базену поставить там свою кавалерию, — и мы очутимся в ловушке.

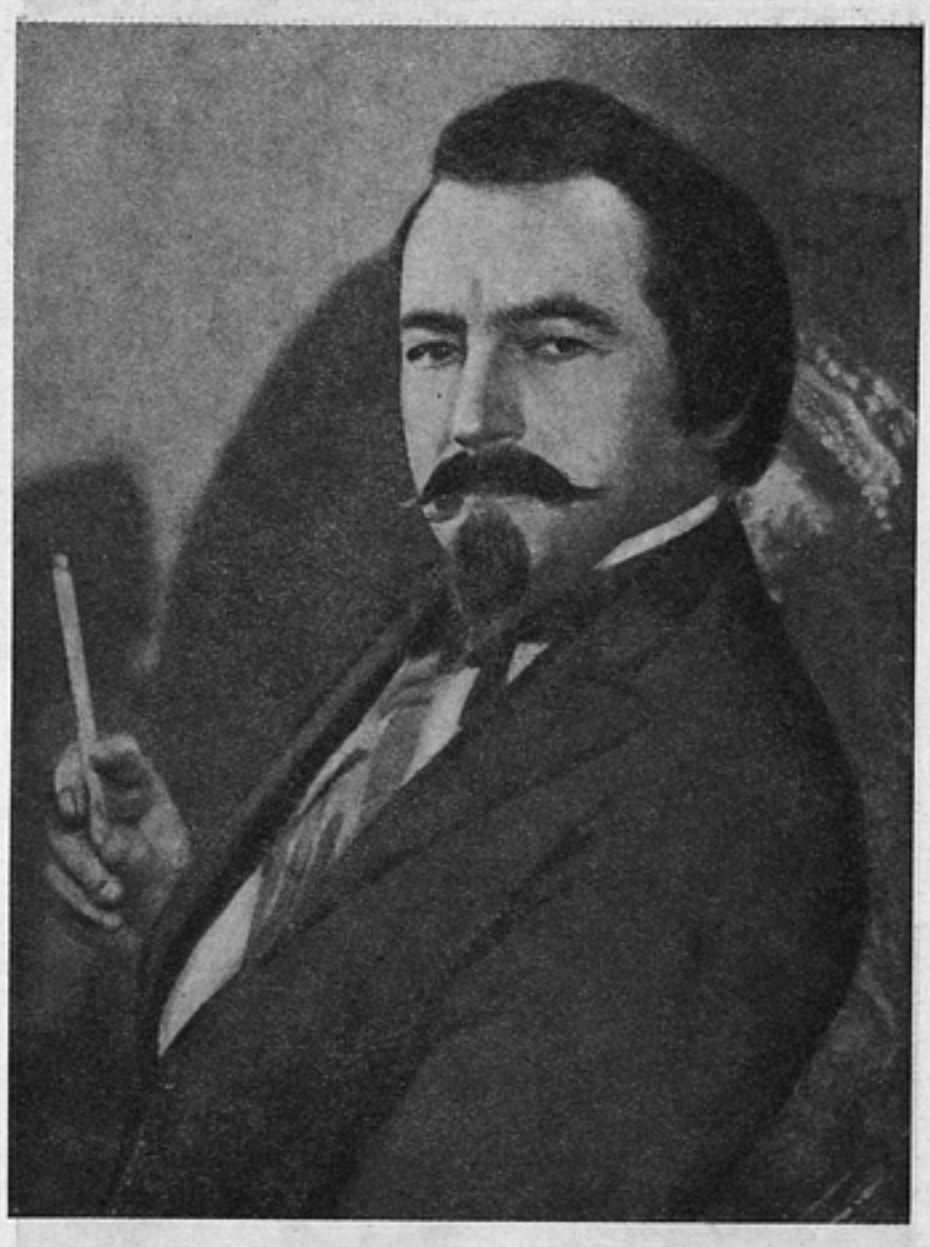
(Снаружи доносится конский топот. Порфирио Диас круто останавливает взмыленную лошадь, спешивается, входит в палатку.)

Диас *(резким движением срывает длинные перчатки):* — Верно, что Монтерей пал?

Эскобедо: — Вся бригада генерала Ривера уничтожена. Он двинулся в контратаку, но попал под перекрестный огонь французов, косивший людей, как траву!

Уради *(злобно):* — Мы имеем дело не с неприятельской армией, а с военной машиной!

[2] Прозвище иностранцев в Мексике. Прим. ред.



«ХУАРЕС»

Сценарий Хустона, Макензи, Рейнхардта и Финкеля. Режиссер Уилльям Дитерле. На фото: арт. Клод Ренс в роли Наполеона III

(В отдалении слышна канонада. Эскобедо и Диас вздрагивают и, тревожно переглянувшись, направляются к выходу.)

Эскобедо: — Боже милосердный! Французская артиллерия с запада! *(Грохот пушек возрастает, но он слышится все еще издали.)*

Эскобедо: — Это значит, что наш арьергард подвергся нападению с фланга или бежал... Нам отрезано отступление к горному перевалу.

(Слышен гори, которому вторят другие. Эскобедо возвращается к столу вместе с Диасом, оба изучают карту.)

Диас: — Дайте мне две тысячи людей и, клянусь, я задержу Базена до тех пор, пока остатки нашей армии не минуют перевала!

Уради: — Пожертвовать двумя тысячами людей... и вашей жизнью... для безнадежного дела!

Диас: — Что мы можем сделать другое?

Уради: — Никогда не поздно сдаться. Мы можем вступить в переговоры с Базеном.

Диас: — Это должен решить только Бенито Хуарес.

Уради: — Он в пятидесяти милях отсюда! Ему-то не грозит никакая опасность! Но если бы даже он находился здесь, — что мог бы он сказать? Что изменилось бы от этого?

(На полотне палатки незаметно для участников сцены появляется тень невысокого человека в цилиндре.)

«ХУАРЕС»

Сценарий Хустона, Макензи, Рейнхардта и Финкеля. Режиссер Уильям Дитерле. На фото: арт. Поль Муни в роли Хуареса

Эскобедо: — Сеньор президент, если непременно нужно пожертвовать бригадой, то я сам поведу ее в бой!

Хуарес: — Нет, пойдет генерал Диас.

После некоторого колебания Эскобедо садится и пишет приказ. Диас почти вырывает у него из рук бумагу и выбегает.

Хуарес *(смотрит вслед Диасу):* — Он бравый малый этот Порфирио....

Уради *(набравшись храбрости):* — Но скажите, дон Бенито, какую пользу принесет эта жертва? Положим, нам удастся перебраться через перевал, — а потом что?

Хуарес: — А потом мы начнем все сначала. Армия будет распущена. Офицеры и солдаты разойдутся по своим домам и станут дожидаться моего приказа. Где будет находиться правительство, я вам не могу сейчас сказать — неделю здесь, другую там. Резиденция президента будет на колесах... в моем экипаже. Придется отходить все дальше и дальше... может быть до самой границы Соединенных Штатов. Но мы никогда не перейдем через эту границу. До тех пор, пока на мексиканской земле существует конституционное правительство, продолжает существовать и мексиканская республика!

◇

Порфирио Диас сумел удержать французов, обеспечить отступление мексиканской армии. Он попал в плен и заключен в тюрьму. Сейчас он лежит на койке и спит. На груди раненая рука в перевязке. В тюремном коридоре слышны шаги. Диас открывает глаза. Дверь камеры открывается, Диас поворачивает голову.

Появляется император Максимилиан в длинном черном сюртуке. Движением головы он отпускает невидимый зрителю эскорт и ждет, пока не замрут шаги в коридоре

Максимилиан: — Генерал Диас, вы знаете, кто я?.. *(Пленный молчит.)* Я — Максимилиан, император Мексики...

Диас (*после небольшой паузы):* — Максимилиан... Гм!..

Максимилиан *(садится)* — Я хочу с вами поговорить.

Диас: — Какие у меня могут быть с вами разговоры?

Максимилиан: — Очень серьезные... *(Пауза, так как Диас молчит и ждет.)* Я скорблю, что наше свидание должно происходить в тюремной камере...

Диас: — Оно возможно только в тюремной камере или на поле битвы!

Максимилиан *(с заискивающей улыбкой)*: — Тогда уже лучше здесь. Мои генералы заверяют, что вы лучший воин в Мексике.

Диас: — Вероятно потому, что я сражаюсь не ради славы, а во имя родины.

Максимилиан *(кивает):* — Вот по этой причине мне и нужна ваша помощь.

Диас: — Моя помощь?.. Вам?.. (*Подозрительно и с презрением.)* А какой ценой ваша императорская милость рассчитывает заручиться моей помощью? Важным постом в вашей армии?.. Или орденом, Максимилиан Габсбургский?.. Или просто деньгами?

Максимилиан: — Если бы я полагал, что вас можно купить какими-нибудь материальными благами, генерал Диас, я не пришел бы сюда...

Диас *(с саркастической усмешкой):* — И все же вы надеетесь на мою помощь? На мою помощь!

Максимилиан: — Помощь в том, чтобы дать мир Мексике.

Уради *(продолжает):* — Давайте смотреть фактам в глаза, генерал Диас. Мы потерпели безнадежное поражение, и нам некуда отступать, разве лишь в пустыню Чихуахуа, да и то, если вам удастся удержать Базена.

Диас: — Поражение будет безнадежным лишь тогда, когда мы все погибнем.

Уради: — И это случится очень скоро, дружище, если мы не сдадимся.

Диас *(больше не обращает на него внимания, говорит Эскобедо):* — Вы мне дадите две тысячи человек?

(Эскобедо сидит, нахмурившись, ничего не отвечает).

Уради: — Разрешите мне отправиться к Базену и договориться с ним о перемирии.

Эскобедо *(в смятении):* — Порфирио, я не могу заставить себя жертвовать двумя тысячами людей при таком положении вещей!

(Несколько секунд безмолвия, прерванного наконец голосом невидимого покамест Хуареса: «Дайте ему людей, генерал Эскобедо!»

Затем в палатке показывается Бенито Хуарес в черном сюртуке и в цилиндре, с зонтом под мышкой и с портфелем в руке.)

Эскобедо: — Вы здесь, дон Бенито!

Хуарес *(смотрит в упор на Уради, который не выдерживает его взгляда и опускает голову):* — Напишите приказ, генерал Эскобедо.

Диас: — Только один человек может дать Мексике мир — Бенито Хуарес!

Максимилиан: — Скажите мне, генерал Диас, что представляет собою этот человек, который способен вдохновлять даже таких людей, как вы?

Диас *(высокомерно оглядывая Максимилиана с ног до головы)*: — Что он собою представляет?... Он — некрасивый мужчина невысокого роста в черном сюртуке, который плохо сидит на нем... Он — Бенито Хуарес! Он родился в нищете, он питался несколькими зернами маиса в день. Ребенком он уже работал на поле. Он рос в нежестве среди суеверных людей. Он изведал эксплоатацию белых господ... Он — Бенито Хуарес, индеец.

Максимилиан *(кивает)*: — Я знаком с ним по его книгам, но лично о нем ничего не знаю... Расскажите мне о нем.

Диас: — Он тяжело трудился, чтобы получить образование... Он всегда оказывал помощь своему народу, и народ избрал его своим представителем... Он сидел в тюрьме, был изгнан из страны, но он вступил в борьбу с диктатором и сверг его... Он написал конституцию Мексики. Он сделался президентом и правил честно и справедливо, пока предатели, помещики и спекулянты не добились французской интервенции, чтобы поставить на его место вас... вас — Максимилиана Габсбургского!

Максимилиан: — Каковы его цели?

Диас: — Его цель — уничтожить все то, от чего он сам так много страдал в своей жизни. Освободить народ, воспитать его, сделать его счастливым с помощью демократии.

Максимилиан: — В таком случае, генерал Диас, наши расхождения с Хуаресом заключаются только в слове, во всем остальном у нас с ним общая цель.

Диас: — В слове?... Что вы хотите сказать, сеньор?

Максимилиан: — Да только в слове «демократия».

◇

(Максимилиан освобождает Диаса и предлагает ему передать Хуаресу следующие условия мира: Хуарес назначается премьером со всеми полномочиями для проведения своей программы, Максимилиан только сохраняет титул императора.

Хуарес категорически отвергает предложение, объясняя Диасу, что свобода и монархия несовместимы. Тогда Максимилиан и подписывает так называемый «Черный декрет» о терроре, на котором давно уже настаивали его приближенные. В стране начинается кровавая расправа с сторонниками демократии. Пощада не дается даже старикам, женщинам и детям.)

Ставка президента в глухом горном перевале Пассо дель Норте.

Слуга *(показывается в дверях)*: — Сеньор президент, там несколько американцев, которые желают вас видеть... Три человека... Они говорят, что приехали из Вашингтона... Вот их карточки...

Хуарес *(рассматривает визитные карточки)*: — Гм... Сенатор из Вашингтона!

(Окружающие что-то возбужденно бормочут. Движением головы Хуарес предлагает им оставить его одного. Велит слуге просить американцев.

Хуарес приподнимается, приветствуя гостей.)

1-й американец: — Сеньор президент?

Хуарес: — Сенатор Гаррис, я полагаю?

Гаррис: — Разрешите вам представить мистера Хартмана и мистера Робертса.

Хуарес: — Сеньоры, признателен за честь... Прошу вас садиться.

Гаррис *(прежде чем сесть, берется за спинку стула и становится в позу оратора)*: — Разрешите, сеньор президент, прежде всего выразить наше восхищение и вами лично и тем благородным делом, за которое вы боретесь..

(Хуарес кланяется, все садятся.)

Хартман: — Это чувства всего американского народа, сэр!

Хуарес: — Мы чрезвычайно признательным вам, сеньоры, за выраженные вами чувства.

Гаррис: — Вы заслуживаете, сеньор, не только выражения сочувствия вашему делу со стороны Соединенных Штатов!

Хартман: — И мы явились сюда, чтобы это доказать.

Робертс: — Перейдемте к делу, сеньор президент. Сколько вам требуется?

Хуарес: — Вы хотите сказать... сколько денег?

Робертс: — Разумеется! Ясно, денег!

Хуарес *(с легкой усмешкой обводит глазами голую комнату)*: — Нам одинаково нужно и пять долларов... и пять миллионов долларов.

Робертс: — Вы получите десять миллионов!

Гаррис: — Двадцать миллионов песо!

Хартман: — Мы готовы открыть вам кредит на эту сумму в любом нью-йоркском банке, который вам угодно будет назвать.

Гаррис: — И мне доставляет сугубое удовольствие сообщить вам, сеньор президент, что благодаря идеалистическому характеру нашей миссии, мы сможем предоставить вам заем на самых выгодных условиях — на 2¼ процента сроком на 66 лет.

Хуарес *(с изумлением переводит взгляд с одного посетителя на другого)*: — Я право не нахожу слов, сеньоры... *(Американцы с довольным видом переглядываются.)* Мексиканская республика останется вашей вечной должницей.

«ХУАРЕС»

Сценарий Хустона, Макензи, Рейнхардта и Финкеля. Режиссер Уильям Дитерле. На фото: эпизод приема Хуаресом (арт. Поль Муни) делегации американских промышленников

Робертс: — Но, как вы сами понимаете, такой заем должен быть чем-нибудь обеспечен... У нас есть план, который помимо обеспечения займа принесет огромные блага Мексике.

Хуарес *(подозрение впервые закрадывается в его душу. Он говорит чуть изменившимся тоном):* — Вот как, сеньоры?

Гаррис *(напыщенно):* — В чем сегодня больше всего нуждается Мексика? (*Делает драматическую паузу.*) Нет сомнения, что прежде всего она нуждается в развитии своих естественных богатств! Почему ее естественные богатства остаются до сих пор неразвитыми? Потому что ей недостает капиталов.

Хуарес *(довольно резко прерывает его):* — О каком обеспечении говорят сеньоры?

Гаррис: — О монополии на разработку естественных богатств провинции Сонора — минералы и нефть.

Хуарес: — Ага!

Хартман: — Таким образом Мексика получает заем в десять миллионов долларов, и разработка ее естественных богатств будет развиваться, не требуя от вас никаких капиталовложений.

Хуарес: — Разрешите спросить вас, сеньоры... Вы явились сюда как представители вашего правительства или по собственному почину?

Робертс: — Мы представляем синдикат нью-йоркских финансистов, сеньор.

Хуарес: — И только под такое обеспечение возможно получение займа?

Гаррис: — Разрешите, сеньор президент, указать вам на выгоды этой сделки...

Хуарес: — Очень сожалею, сеньоры, но я никоим образом не могу принять ваших условий... как бы ни велики были их выгоды.

Робертс: — На какие же условия вы согласились бы? Может быть, только на разработку минеральных залежей?

Хуарес *(поднимаясь со стула):* — К великому моему сожалению, сеньоры, вам придется вернуться в Соединенные Штаты только сопутствуемыми моей признательностью.

Гаррис *(все три американца встают и берутся за шляпы):* — Такие предложения, сеньор президент, не растут на деревьях. Вы не думаете, что несколько поспешили с ответом?

Хуарес: — Мои права президента не распространяются на распродажу мексиканской территории, сеньоры! *(Протягивает Гаррису руку, показывая, что аудиенция окончена.)* Не могу ли я быть чем-нибудь вам полезен, на время вашего пребывания...

Гаррис: — Едва ли, сеньор... Больше нас здесь ничего не задерживает.

Хуарес: — В таком случае, прощайте, сенатор... мистер Хартман... мистер Робертс...

(Он долго еще смотрит вслед удаляющимся гостям. На его лице написано явное разочарование. Приближенные возвращаются, в их глазах нетерпеливый интерес.)

Эскобедо: — Дон Бенито... ну как, эти американцы — их правительство окажет нам помощь?

Хуарес *(не поднимая глаз):* — Это были не американцы, Мариано.

Паласио *(озадаченный)*: Как, не американцы?

Хуарес: — Да, не американцы... Это были спекулянты. А у спекулянтов нет отечества. Они — той же породы, что и люди, добившиеся французской интервенции в Мексике.

Эскобедо: — Значит, никакой помощи... все еще никакой помощи!

Хуарес *(лицо его вдруг проясняется)*: — Конечно, никакой!

Эскобедо: — «Конечно»? Что вы хотите сказать, сеньор?

Хуарес *(с сияющим лицом):* — Помощь идет, друзья! Да, да, она идет от американского правительства.

Паласио: — Но ведь вы сказали, дон Бенито...

Хуарес: — У спекулянтов есть бесспорное чутье... И чутье подсказало им их действия и в данном случае... Они знают, что американское правительство собирается нам притти на помощь. В противном случае они не являлись бы сюда. Помощь идет, друзья мои!

◇

Рабочий кабинет Наполеона III. Входит секретарь с другим человеком.

Секретарь: — Ваше величество, его превосходительство Джон Биглоу, посол Северо-Американских Соединенных Штатов.

Биглоу: — Я получил инструкцию из Вашингтона от статс-секретаря...

Наполеон *(делая своей длинной папиросой размашистый жест):* — А! От милейшего мистера Сюарда...

Биглоу:... запросить ваше величество, почему французские войска еще до сих пор не выведены из Мексики?

Наполеон *(разводит руками):* — Мосье Сюард прекрасно знает положение дел. Прежнее мексиканское правительство отказалось платить долги французским кредиторам... Мы отправили туда вооруженные силы, чтобы обеспечить уплату долгов таможенными поступлениями страны.

Биглоу: — Предусматривает ли это обеспечение долгов также и истребление честных мексиканских граждан согласно так называемому Черному декрету?

Наполеон *(нервно покашливает):* — Ответственность за Черный декрет несет император Максимилиан. Он сам издал его и с помощью своих мексиканских войск сам проводит его в жизнь.

Биглоу: — А какова связь, ваше величество, между французским королем и эрцгерцогом Габсбургским, именующим себя императором Мексики?

Наполеон *(после продолжительной паузы):*—Э-э-э... конечно, он австриец... он настаивает на своих суверенных правах... Французские войска оказали ему помощь для обеспечения уплаты долгов.

Биглоу: — Ваше величество должны понимать, что согласно доктрине Монроэ...

Наполеон: — Я не вижу, какое имеет отношение к доктрине Монроэ обстановка в Мексике.

Биглоу: — Ваше величество, мое правительство придерживается несколько иного мнения, и оно готово его отстаивать силой оружий... если...

Наполеон *(в бешенстве жуя кончик папиросы):* — Э-э-э... скоро... я думаю, скоро. Можно даже сказать, судя по всему, что дело идет к концу.

Биглоу: — Будем надеяться, что это так, ваше величество, потому что мое правительство санкционировало заем мексиканскому правительству в тридцать миллионов долларов на создание собственной армии

(Наполеон снова кашляет — теперь уже по-настоящему. Биглоу резко поднимается и откланивается.)

◇

Совещательный зал в Тюильри. Сперва зритель видит только массивные двойные двери, по бокам которой стоят часовые. Карлота, жена Максимилиана, отталкивает часового, пытающегося преградить ей выход, и врывается в комнату. Затем мы видим зал, где за столом сидят: Наполеон, императрица Евгения, Карлота, де-Морни и другие министры.

Де-Морни *(обращается к Карлоте):* — Мы будем рады выслушать, ваше величество, чем Франция может быть полезна в дальнейшем вашему супругу.

Карлота: — Тем, что вы выполните договор, согласно которому Максимилиан Габсбургский согласился принять мексиканскую корону!

Де Морни: — Разве мы не выполнили договора, ваше величество?

Карлота: — А ваши инструкции Базену об эвакуации французских вооруженных сил из Мексики? Вы, очевидно, не совсем оцениваете положения, господа! В противном случае вы бы немедленно аннулировали инструкции Базену. Армия Хуареса почти разгромлена. Остается нанести только последний решительный удар.

Рандон: — Я несогласен с оценкой вашим величеством военной обстановки в Мексике. В настоящий момент наше положение в этой стране в высшей степени шаткое. Пытаться подкрепить его — значило бы итти на новые большие жертвы.

Карлота: — Разве вы не знаете о восстании, поднятом против Хуареса генералом Уради и его приверженцами?

Рандон: — Нет, но ваше величество, возможно, не в курсе самых последних событий в Мексике? *(Карлота с ужасом в глазах смотрит на него.)* Уради разбит... и убит. Его приверженцы перешли на сторону Хуареса, который двигается к Сан-Луи Потоси.

Карлота *(безжизненным голосом):* — Я вам не верю! *(Рандон пожимает плечами.)* Если хуаристы подступают к Сан-Луи Потоси, то в опасности не только мексиканская корона! Под угрозой находится жизнь моего мужа! *(Встает и делает шаг к Наполеону. В ее голосе звучит безграничный ужас.)* И зная это, вы, тем не менее, способны оставить его на произвол судьбы? *(Ждет ответа, но тщетно.)* Отвечайте мне!

Наполеон *(делает ничего не говорящий жест):* — Независимо от моих личных побуждений, мадам, я всецело нахожусь в руках моих министров.

Карлота: — Ваших министров?! Кому принадлежал план прикрыть ваши подлости благородным именем моего мужа — вам или вашим министрам?... Кто обманом уговорил его принять мексиканскую корону, прибегнув для этого к комедии плебисцита?.. Кто посулил ему безграничную помощь — и вооруженными силами и деньгами? *(Пауза.)* Ответьте мне, сир!

Евгения: — Ваше величество... Прошу вас успокойтесь.

Карлота: — Чья подпись значится на договоре, заключенном в Мирамаре — ваша или ваших министров? Разве ваши министры подписывали это письмо... (Достает *из за корсажа бумагу и читает.)* «...прошу вас рассчитывать на мою вечную неизменную дружбу. Вы можете не сомневаться в том, что я окажу вам всемерную помощь для осуществления вашего благородного дела...» *(Роняет письмо.)*

Наполеон: — Это совершенно бесполезно, мадам. С Мексикой у нас все кончено. Мы не дадим больше ни одного франка, ни одного солдата.

Карлота *(бешено):* — Вы... шарлатан! *(Делает еще шаг вперед.)* Разве можно было ожидать чего-нибудь другого от последыша Бонапарта!

(Общие смятение. Карлота стоит, покачиваясь и придерживаясь за край стола. Один из министров наливает в стакан воды. Евгения берет у него стакан и подает его Карлоте. Та отстраняет руку, не обращая на нее никакого внимания.)

Карлота: — Вы не посмеете дать ему погибнуть!... Если вы допустите это, буду кричать на всю Европу, что вы убийца... убийца! Ваша подлость станет известна.

(Видя, что Карлота вот-вот рухнет, Евгения снова пытается заставить ее выпить воды. Но вдруг на лице Карлоты появляется какое-то неестественное выражение. Она мучительно долго, молча и тупо глядит на стакан. Затем ее нижняя губа отвисает, и из горла вырывается шопот): Вы хотите меня отравить... отравить... отравить!»

◇

Делегация представителей европейских держав является к Хуаресу просить о помиловании Максимилиана.

Хуарес: — Разрешите спросить вас, обращался ли кто-нибудь из европейских монархов, которых вы представляете, к Наполеону III с просьбой о пощаде невинных мексиканцев, истребляемых Максимилианом?

Английский посол. — Политика нейтралитета и невмешательства не позволила моему правительству касаться каких бы то ни было внутренних дел Мексики.

Хуарес: — А разве признав Максимилиана Габсбургского императором Мексики и тем самым санкционировав завоевательские планы Наполеона, ваше правительство не сделало себя причастным к преступлениям Наполеона?

Немецкий посол: — Осмелюсь указать вашему превосходительству, что дипломатическое признание какого-нибудь правительства де факто еще не означает одобрения его политики.

Хуарес: — Вашим превосходительствам угодно говорить со мною на том дипломатическом жаргоне, единственная цель которого — обманывать невежественных людей и маскировать гнусные замыслы вашей так называемой цивилизации! Цивилизации, поощряющей беспримерное угнетение слабых народов сильными. Цивилизации, основной смысл которой заключается в том, что сильная держава оружием навязывает свою волю более слабому государству... Вы явились сюда просить о помиловании человека, которого в вашей дипломатической игре вы же сами использовали как пешку. А оказавшись в проигрыше, вы не желаете отдавать ставки, так как боитесь, что смерть Максимилиана ляжет на вашу совесть как символ вашего преступления. Я не могу удовлетворить вашу просьбу, которую вы предподносите, прикрываясь христианским милосердием!

(Кивком головы показывает, что аудиенция окончена. Дипломаты откланиваются. Диас молча подходит к столу Хуареса.)

Диас *(настойчиво):* — Дон Бенито, вы не должны допустить его казни! Пусть этого требует справедливость, но она слишком жестока и ужасна... Его вина лишь в том, что он дал себя обмануть.

Хуарес: — Почему же он не покинул Мексику, когда узнал, что его обманули? *(Встает, в его голосе слышна душевная мука.)* Вы думаете, мне хочется его казнить? *(Голос его спадает почти до шопота.)* Но он должен умереть, чтобы мексиканский народ, чтобы все правители остальных стран знали, что ждет каждого, кто только осмелится играть со свободой Мексики!

Самое прекрасное в мире мастерство

Поль Муни

Издательство Пайо в Париже выпускает перевод интересной для кинематографистов новой книги «Внимание, съемка!»—сборника статей, под редакцией Нанси Наумбурга, подписанных крупнейшими именами современного Голливуда.

Журнал «Синемонд» помещает на своих страницах одну из наиболее ценных статей сборника—статью известного артиста Поля Муни, создателя образов Луи Пастера и Эмиля Золя, посвященную мастерству актера. Приводим полный перевод этой интересной статьи, отмечая, что исключительное место, занимаемое талантливым актером в американском кинематографе, обеспечивает ему такие возможности работы над своими ролями, о которых не могут мечтать не только рядовые, но даже известнейшие буржуазные киноартисты.

Поль Муни

Играть в фильмах — это значит постоянно учитывать бесконечные ограничения, поставленные перед актером киноаппаратом. С того момента, как актер появляется на съемочной площадке, его шаги ограничены отметками мелом на полу и фокусным расстоянием объектива, его голос направляется микрофоном и контролируется измерительными приборами, а изображение его на экране будет видно только в том случае, если он будет учитывать все специфические особенности и условия киносъемки...

Говорить о роли, сыгранной для экрана,—значит говорить о тысячах изображений, склеенных вместе на ленте пленки.

Актер не сам подбирает эти изображения и не сопоставляет их одно с другим. Смысл его работы в общем рисунке (плане) фильма может быть совершенно изменен подбором этих изображений (монтажом), над которыми он не имеет никакого контроля.

Описывая различные этапы, которые проходит актер при создании образа в фильме, мне, быть может, удастся показать, что в конце концов его работа является только частью сложного процесса производства фильма.

Начнем со сценария. С актером далеко не всегда советуются при выборе для него сценария. В этом отношении я нахожусь в особом положении, имея возможность выбирать один из четырех сценариев, представляемых мне дирекцией студии на рассмотрение за три месяца до начала постановки. Я делаю выбор произведения, форма которого варьируется от краткого изложения сюжета на десяти страницах до детально разработанного рабочего сценария с готовым диалогом, анализом характеров действующих лиц и раскадровкой. Если мы имеем дело только с кратким изложением, то художественный руководитель студии обычно обсуждает его вместе со мной, чтобы мы могли совместно дать нужные указания авторусценаристу в самом начале его работы и объяснить ему то, что мы надеемся извлечь из сюжета. Собрав и взвесив самые разнообразные оценки данного сюжета, мы тщательно, пункт за пунктом, обсуждаем сценарий, ничего не упуская.

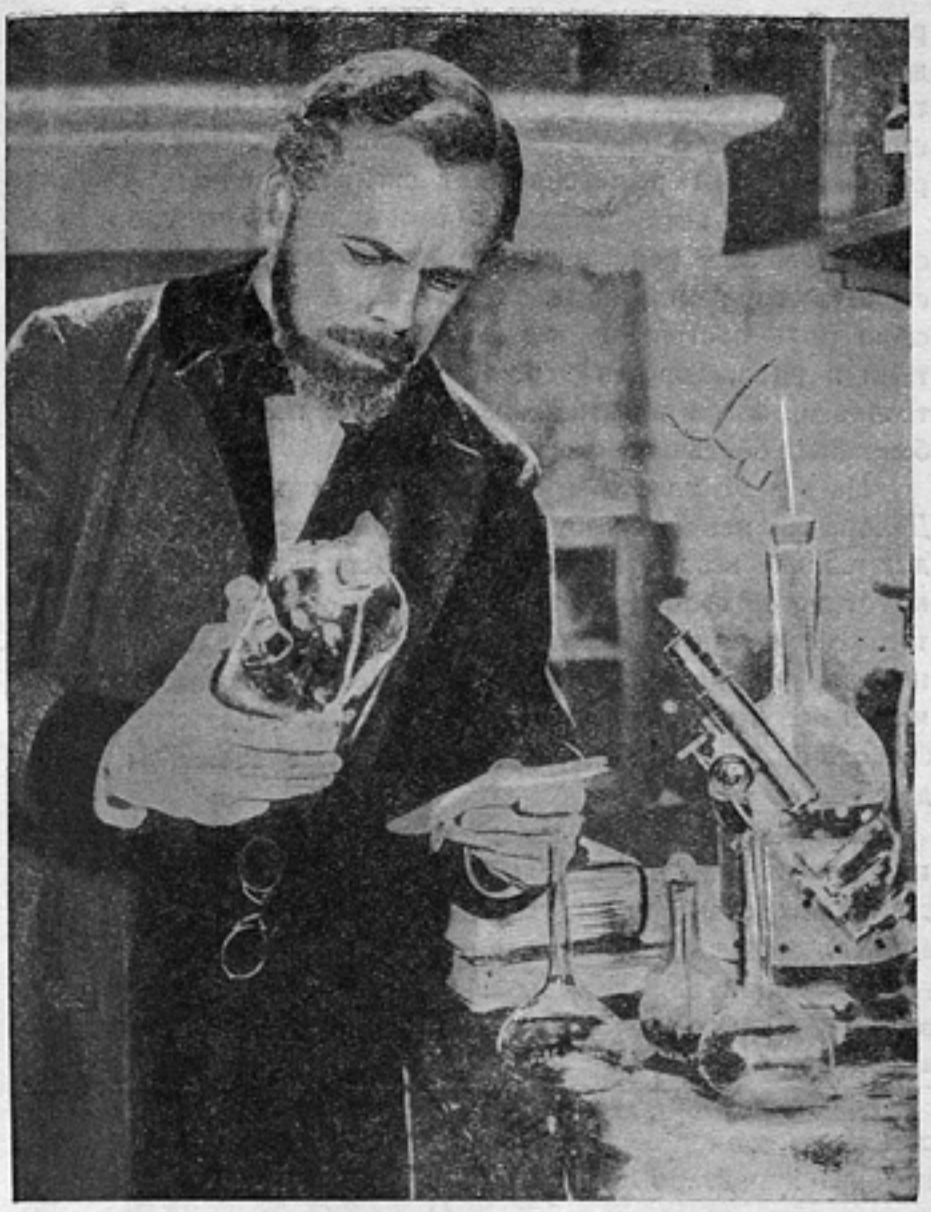
Сюжет возвращается обратно к автору на окончательную разработку, которая длится обычно от полутора до двух месяцев. Художественный руководитель часто беседует с автором сценария, стремясь к тому, чтобы в произведении были выполнены насколько возможно полно наши указания. К концу этого периода появляется «первый набросок» сценария. Его дают мне, я внимательно изучаю и обдумываю его. Затем происходит новое совещание между режиссером, автором сценария и мною.

Теперь кинорежиссер уже активно включается в обсуждение. Он вносит новую точку зрения, свое умение передать сюжет в зрительных образах, свой практический опыт и свое кинематографическое мастерство. Его указания являются очень ценным вкладом в нашу работу. Теперь мы приходим к окончательным выводам о сценарии.

Проходит еще две недели, в течение которых автор работает над новым вариантом—так сказать, вторая фаза создания сценария. Режиссер использует это время для подбора актеров и съемочной группы, а также и для последних приготовлений к съемкам.

Что касается меня, то я изучаю свой персонаж: его среду, его внутреннее существо, его манеру говорить и действовать. Но прежде всего мне нужно установить его физический облик.

Если сюжет представляет собою биографию конкретного лица, то я стараюсь раздобыть его фотографии или портреты, затем читаю всевозможные документальные материалы, какие только могу достать: книги, которые освещают мне его жизнь, его эпоху, и все материалы, помогающие выяснить его мировоззрение. Для создания образа Золя у меня был обильный иконографический материал, его книги, все, что его современники писали о нем, и все документальные данные по делу Дрейфуса.



Арт. Поль Муни в роли Луи Пастера. «Луи Пастер». Режиссер Уилльям Дитерле. 1936 г.

▽ Арт. Поль Муни в роли Эмиля Золя. «Эмиль Золя». Режиссер Уилльям Дитерле. 1937 г.

В фильме Лицо Востока создание образа Уанг-Лунга ставило передо мной совершенно иную проблему. Здесь не было исторического персонажа, но определенный тип. Я попытался создать из Уанг-Лунга, некий собирательный образ человека. Говоря откровенно, я не был убежден, что я передаю на экране тот именно внутренний образ, представление о котором составилось у меня самого.

Нет никакой надобности быть точной копией исторического персонажа... Важно лишь сделать его реальным, правдоподобным для зрителя. Я никогда не чувствовал себя обязанным воспроизводить в точности все жесты изображаемого исторического персонажа.

К сожалению, нет таких правил, которые позволяли бы полностью овладеть техникой актерской игры. Если бы я знал такие применимые во всех случаях правила, я был бы рад им следовать. Даже если какой-либо актер, изучая актерское мастерство, и приобретет некоторую сумму элементарных знаний, их будет все равно недостаточно для выработки общего стиля игры; ему нужно совершенствоваться все дальше и дальше. Он еще далеко не является законченным актером, когда узнает теоретические основы игры и изучает их на практике. Он может быть очень ловким, иметь приятный голос, обладать природным талантом, превосходной дикцией, живым воображением и симпатичной внешностью... Он может постигнуть все принципы игры и уметь с успехом применять их на практике. Но если он не обладает величайшей чуткостью и большим сердцем и если он не остается вечным учеником,— каким должен быть всякий творец,—он никогда не сможет овладеть всеми глубинами роли, потому что он только пользуется основными формами, каким его научили. Он может считать себя законченным актером, но на самом деле он оказывается только ремесленником, чтоб не сказать — фокусником.

Что касается меня, то для меня игра — это постоянное учение. Каждая новая роль выдвигает передо мной новые вопросы, которые я должен эмпирически разрешить. Не существует таких учебников или школ, какие я мог бы рекомендовать. И я считаю, что актер может войти в свою роль по-настоящему, полагаясь лишь на свой инстинкт и руководясь своим опытом, вне зависимости от академических формул.

Однако для заучивания диалога роли я выработал метод, совершенно противоположный тому, что я только что говорил по поводу «чувствования» роли. Этот метод был мне чрезвычайно полезен. Я предпочитаю заучивать свои реплики наизусть, как попугай, чтобы они непосредственно запечатлелись в памяти так, чтобы я мог повторять их безотчетно, не анализируя и даже не вдумываясь в их значение. Часто мне приходится читать и перечитывать про себя какую-нибудь одну тираду, до тех пор, пока отдельные фразы не начинают автоматически и ритмично возникать в моем уме.

При таком заучивании текста роль, ее идея, ее смысл в какой-то степени подсознательно проникает в меня настолько, что схема моей игры уже до некоторой степени определяется, но все же еще не настолько, чтобы она приняла застывшую форму, которой я не мог бы изменить. Когда слова роли уже начнут автоматически

Арт. Поль Муни в роли Хуареса. «Хуарес». Режиссер Уилльям Дитерле. 1939 г.

возникать в моей памяти, я их оставляю совершенно в стороне и начинаю вдумываться в идеи, какие они выражают. Часто я заменяю одни слова другими до тех пор, пока у меня не появляется уверенности, что все реплики сделались полностью моими и мне больше нет надобности думать о них.

Иногда я меняю интонации отдельных фраз, потому что они приобретают для меня новое значение. Теперь они уже начинают жить. В то время, как я занят этой работой, я часто отмечаю на полях сценария те ассоциации и ощущения, какие возникают во мне во время заучивания реплик. Например, в тексте речи Золя перед судом, которая длилась шесть с половиной минут, я вписал целую страницу примечаний, которые совершенно изменили мои первоначальные интонации. Репетируя эту речь в первый раз, я произносил ее громко и напыщенно. Потом я начал раздумывать над смыслом этих слов: «Французы, я вас знаю, я знаю жизнь, какую вы вели». По мере того как эта речь становилась для меня живой, я все яснее начинал чувствовать, что ее нужно произносить более спокойно и вместе с тем сильно. Так мои ассоциации помогли мне установить ритм моих реплик.

Я люблю проводить подготовительную работу с фонографом, что позволяет мне слышать мои реплики и критиковать и изменять их, если это понадобится. Я начинаю записывать мою речь только после того, как я уже сотни раз перечитал ее. Это позволяет проверить впечатление от моего замысла, от моей дикции и от интонации. Звукозаписывающий аппарат помогает нужным образом отделать реплики. Напряженно работая таким образом, я отрабатываю в день одну или две сцены.

Когда все уже тщательно подготовлено, наступает первый день съемки.

За работу принимается режиссер, и мы знакомимся с его методами. Когда актеры в первый раз появляются на съемочной площадке, они один или два раза произносят свои реплики и пробуют приспособиться к манере игры своих партнеров. Эта первая репетиция обычно происходит еще без осветительных приборов. Через полчаса или через час актеры уходят с площадки и направляются отдыхать в свои уборные, повторять свои роли или покурить. Перерыв продолжается час или полтора. За это время на площадке устанавливают аппаратуру и осветительные приборы. Актеры снова появляются на съемочной площадке и снова раз или два повторяют все свои реплики. Затем режиссер дает сигнал к началу съемки.

В театре актер уверен в своем исполнении, в самом себе благодаря репетициям, проводимым не менее месяца со всей труппой и во всей пьесе. Он может входить в свою роль постепенно, может в совершенстве усвоить ее темп и ритм, довести этот процесс до степени подсознательного, затем внести в него жизнь, изменяя и, в особенности, обогащая свои интонации.

Но в кино такого чувства уверенности актер не имеет. Декорации меняются, отдельные сцены произвольно чередуются вне всякой последовательности в зависимости только от того, свободен ли тот или иной павильон; и как только съемка отдельной сцены проходит удовлетворительно, она обрывается. Актер уже не имеет возможности ничего изменить. Он не может лепить свой образ с помощью бесконечных репетиций одной и той же сцены, как это делается в театре.

Часто в процессе съемки изменяется сценарий, и тогда приходится изо дня в день заучивать новый диалог. Иногда нам передают текст уже так поздно, что мы не имеем времени заучить его, и его пишут мелом на черной доске, установленной вне поля зрения камеры. Или же съемки на натуре срываются и заменяются другими из-за пасмурной погоды...

Часто и много говорилось о том, что актеры «представляют» свои роли, что, играя, они попросту выставляют напоказ характерные черты собственного темперамента. Я думаю, что хороший актер является подлинным творцом новых типов и что образ, который он воплощает, не имеет никакого отношения к его индивидуальности. Что касается лично меня, то я предпочитаю роли, которые не похожи на меня, тем, в которых я должен «представлять» самого себя, и какие так часто дают киноактерам в Голливуде, широко используя их природные данные.

Я отказывают играть сходные роли. Не раз я отказывался от хороших ролей только потому, что по своему характеру они слишком приближались к тем, какие я только недавно создал.

В образах, какие я создавал на экране, я пытался, стараясь избежать дидактичности, каждый раз сказать зрителю что-нибудь интересное, что-нибудь такое, что имело бы значение и для современной нам эпохи.

Луи Пастер и Эмиль Золя оба имели сильное и непосредственное влияние на современников; каждый из них имел большое значение для своей эпохи. Пастер энергично боролся с отсталой медициной того времени и значительно расширил круг экспериментального научного исследования. Золя всю жизнь в своих произведениях боролся за угнетенных, всегда упорно и неутомимо искал социальную правду. Эти два человека готовы были целиком отдаться своему делу: идея служения обществу была для них выше всего.

Надеюсь, что всего сказанного достаточно, чтобы наглядно пояснить мое глубочайшее убеждение, что каково бы ни было наше знание методов и технических приемов актерской игры, играя в фильме, мы всегда должны превзойти это знание.

Мы должны уметь притти на помощь художественному и эмоциональному восприятию зрителя. Искусство кинематографа должно посвятить себя чему-то большему, чем простой пересказ сюжета или чисто иллюстративное изображение какого-либо персонажа.

Перевод **О. Анохиной**

Путь режиссера

Бор. Бродянский

Засл. арт. респ. орденоносец режиссер Владимир Петров

I

Дореволюционная русская кинематография плелась в хвосте плохого провинциального театра. Наигрыш, актерские штампы, неправдоподобные «чувства» и «страсти» преувеличенных масштабов перекочевали с подмостков плохих театров на полотно экрана. Режиссеры, подвизавшиеся в ателье Ханжонковых и Ермольевых, были глухи и слепы к подлинным завоеваниям русского театра, к мастерству его корифеев, к МХАТ.

Первые художественные ленты советской кинематографии ставились режиссерами, получившими опыт в ханжонковские времена. Новую тематику они воспроизводили старыми приемами, заимствованными из практики дурного театра... На экране продолжали мелькать искаженные преувеличенной мимикой лица, злодеи в грубых париках, с приклеенными наспех бородами и молодцеватые парни в ямщицких рубахах — парни, которых выдавали за «демобилизованных красноармейцев».

Первое время старые режиссерские кадры господствовали безраздельно.

На Ленинградской фабрике положение переменилось к 1927 году, когда наряду со «стариками», появились молодые кадры. Естественно, что именно среди молодых должно было возникнуть и возникло творческое новаторство.

«Старики» еще ставили пышные и пустые ленты на историко-литературные по преимуществу темы,—картины, полные театральщины.

Новаторы уже подняли голос в защиту творческой самостоятельности советской кинематографии. Новаторы приступили к напористым поискам собственных для кино изобразительных средств и языка.

Из чувства протеста против «театральщины» новаторы целиком отрицали возможность использования театральной культуры в кинематографе.

Новаторы, так же как и «старики», прошли мимо опыта русского реалистического театра XIX века, мимо творчества корифеев Александринской сцены, мимо опыта МХАТ. Правда, по другим мотивам...

Ленинградская кинофабрика переживала сложное время творческого обновления.

Кипели споры о формализме. ФЭКСы поставили Шинель и СВД; Эрмлер — Дом в сугробах и Парижский сапожник.

В 1927 году Владимир Петров начинал самостоятельную постановочную работу.

На формировании художника отразились юношеские встречи (годы, проведенные в театральном училище) со славной плеядой старых александринцев — мастеров сценического реализма: Давыдовым, Савиной, Варламовым, Кондратом Яковлевым, Мичуриной-Самойловой...

На сознании художника отразились годы, проведенные им на фронтах.

С большим и сложным опытом многоиспытавшего человека пришел Владимир Петров в кинематографию.

С чего начинать?

Какая из отраслей художественной кинематографии может обеспечить наибольшую творческую независимость? — спрашивал себя Владимир Петров, — и отвечал несколько неожиданно: детское кино!

Детская кинематография создавалась абсолютно заново. Владимир Петров взялся за постановку именно детской картины по разным мотивам. Твердое решение ставить детские фильмы подкреплялось таким, например, обстоятельством: режиссер рассчитывал, что в области детского кино, по крайней мере, никто не будет оспаривать права художника говорить реалистическим языком. (Не нужно забывать, что подлинное новаторство уживалось в ту пору на Ленинградской киностудии с назойливым, крикливым новаторством «ради моды». Участок же детского кино был вообще свободен от каких-либо «веяний».)

Свой путь режиссер начинал с детской кинематографии.

Первый период творческого пути мастера открывается фильмом Золотой мед.

Это была картина о детской беспризорности, о сплоченном коллективе ребят, о детской сельскохозяйственной коммуне, пережившей разные невзгоды, о дружбе и самопожертвовании.

В сюжетных мотивах сценария, рассказывающего о судьбе беспризорников, ставших маленькими советскими гражданами (первоначальный набросок принадлежал Н. Бересневу), нетрудно заметить влияние «Правонарушителей» Лидии Сейфуллиной.

В свою очередь, Золотой мед был прообразом фильма Путевка в жизнь, полностью повторившего через несколько лет многие черты первой картины В. Петрова.

Первый фильм В. М. Петрова — профессионально зрелая работа. В нем убедительно показано упорство сельскохозяйственной коммуны. Поступки ребят вполне правдоподобны, сюжет сохраняет единство (обычно в детских фильмах того периода сюжет развивался по двум направлениям — действовали дети и параллельно действовали взрослые).

В Золотом меде дети, их горести и радости оставались все время в центре событий. Правдиво рисовался конфликт внутри детского коллектива, между ребятами, уже втянутыми в жизнь коммуны, и строптивыми новичками. Трудно, конечно, говорить по отношению к этому фильму о разработанных характерах, но детский коллектив, представленный на экране, по крайней мере не безлик. Действующие лица фильма — Шурка и Борька, Китайченок и Фатима, Сыч и другие — получили некоторую индивидуализацию.

Вкус постановщика уберег картину от приторно-сентиментальной слащавости и мертвящей «педагогики», которую так остро ненавидит детская аудитория. В меру возможности, предоставленной сценарием, картина показала настоящие трудности, возникшие перед питомцами детской колонии, препятствия, борьбу. Перед зрителями проходила жизнь маленьких персонажей, трудная в дни беспризорности, не безоблачная и тогда, когда ребята попали в колонию.

Понятно, первая картина В. Петрова не свободна от недостатков. Скучными, серыми тенями бродили в картине взрослые герои.

Вызывала возражения стилистика фильма. По живописному решению кадры распадались на две группы.

Сцены ночного обхода, эпизода в подвале (в котором укрывались беспризорники) и сцены пожара полны подчеркнуто мрачной выразительности. Закоулки, где среди старых бочек, мусора, обломков каменного угля копошились в груде лохмотьев дети, — эти кадры весьма далеки от любования своеобразной экзотикой (любования, которое сказалось во многих последующих фильмах о беспризорниках, в том числе и знаменитой Путевки в жизнь).

Может быть даже слишком мрачны, излишне натуралистичны для картины детского кинематографа были эти кадры.

Оператор В. Донашевский бросил на сырые стены развалин неровные блики света. Сквозь дыры лохмотьев просвечивало голое тело; лохмотья, лишенные живописности, печально свидетельствовали о нужде, о горе, о холоде. Во вступительных кадрах Золотого меда впервые прозвучала тема большого города, сохранившего остатки дореволюционных черт, тема, с которой в творчестве В. М. Петрова мы еще не раз встретимся.

В кадрах вступления, воспроизводящих жизнь беспризорников, мы впервые находим намек на экспрессионистическое пользование светом.

Кадры, отражавшие жизнь детской колонии, довольно ординарны. Эпизоды, рисующие жизнь колонии, по изобразительному мастерству во многом уступают эпизодам, посвященным быту беспризорных.

В отличие от фильма Золотой мед следующая работа В. Петрова Джой и Дружок предназначалась для маленьких ребят.

В картине снимались две дрессированные собаки — бульдог Джой и «дворняжка» Дружок, роль которого успешно сыграл очень породистый эрдель-терьер из питомника милиции.

Третьей по счету картиной, поставленной В. М. Петровым, был фильм Адрес Ленина.

Традиционная мелодраматическая история ребенка, эксплоатируемого злой старухой, переплеталась с второй сюжетной линией — линией деятельности отряда пионеров. Пионеры спасали девочку Фатиму. Девочка Фатима становилась пионеркой. Все события сценария происходили вокруг исторического дома на Петроградской стороне. В этом доме — Петроградская сторона, Широкая улица

«ЗОЛОТОЙ МЕД»

Сценарий Н. Береснева и В. Петрова. Постановка засл. арт. респ. Вл. Петрова. Оператор В. Донашевский. Ленинградская студия. 1928 г.

(ныне улица Ленина), № 48 — некоторое время в квартире Анны Ильиничны Елизаровой жил Владимир Ильич Ленин (квартира превращена в музей).

Борьба пионерского коллектива за каждого отдельного человека — настоящее ленинское дело. Такова основная тема сценария и картины.

Вспомним начало фильма. Вечер надвигается на город. Сырой пронзительный ветер гнет верхушки деревьев. Ввысь, в темноту кадра уходит сверкающий от сырости гранитный ствол колонны. К подножью колонны Исаакиевского собора прижимается крошечная фигурка ребенка. Гроза и дождь. Блеск молний освещает статуи святых. Девочка в ужасе бежит через площадь. Девочка укрывается от дождя под брюхом каменного сторожевого льва.

В финале картины маленькая Фатима чуть не погибла, запертая в подвале родственниками. Потом ребенка спасали из затопленного подвала. На прибранном и разукрашенном пионерами дворе устраивали детскую площадку. В гости к детям приезжал кукольный театр...

Но впечатление от кадров, о которых мы говорили выше, оставалось не перекрытым; взрослый зритель уносил после просмотра картины щемящее, тоскливое ощущение.

В Адресе Ленина мы встречаем сильные актерские сцены, в особенности те, в которых участвует Е. П. Корчагина-Александровская.

Мы могли бы их найти и раньше — в фильме Золотой мед, несмотря на то, что в картине снимались неискушенные в мастерстве дети.

В Фрице Бауере — четвертой картине Владимира Петрова — эпизодов, по-настоящему разрешенных игрой актеров, мало, очень мало.

Актеры используются по преимуществу как «типаж», с точки зрения внешней выразительности их лица, фигуры, позы, «вылепленной» режиссером.

В. Петров ставил застывшую группу людей перед объективом, снимал ее и затем переходил к следующей, столь же статичной группе.

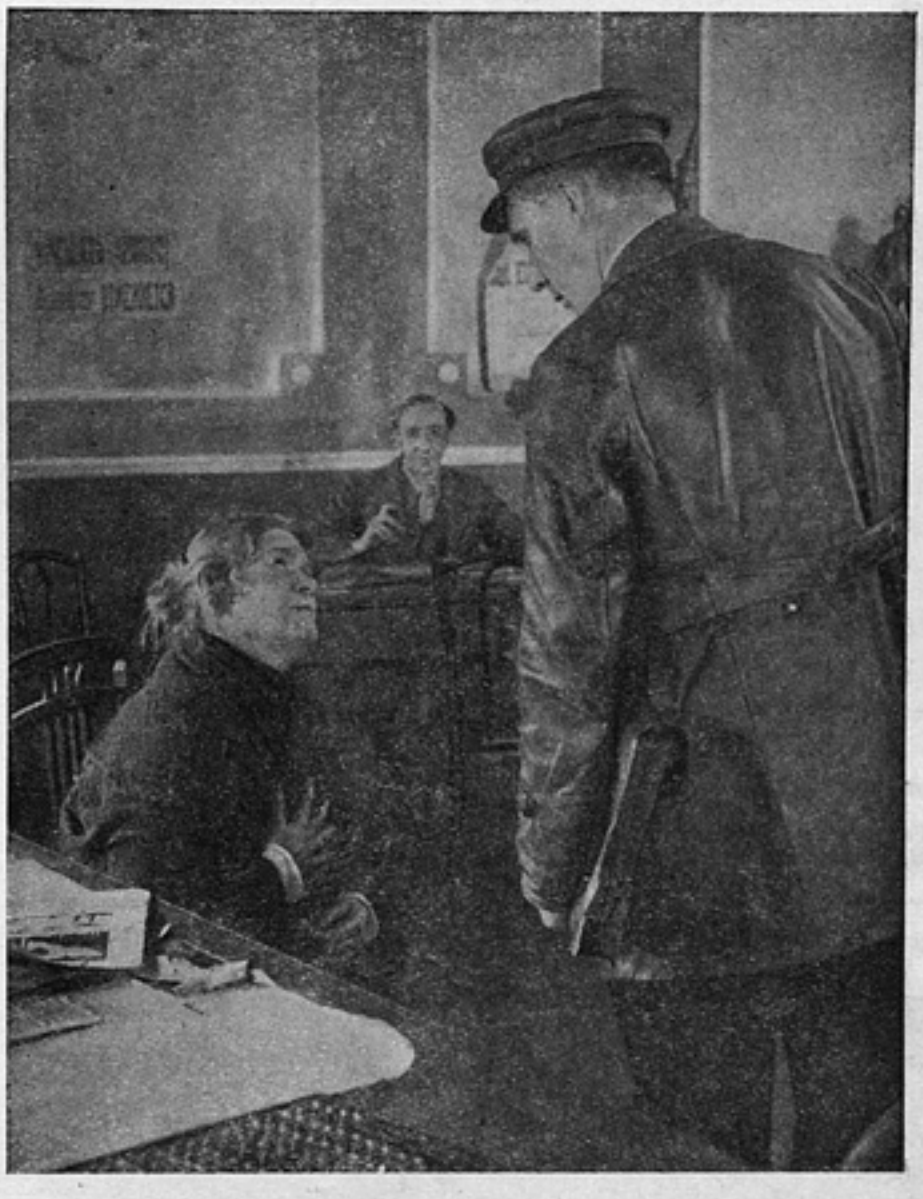
Свет, скупые элементы декоративного оформления, фигуры людей в Фрице Бауере в одинаковой степени становились выразительным материалом для съемки.

Актер интересует в Фрице Бауере Владимира Петрова главным образом с точки зрения фактуры. Актерское мастерство, одаренность, темперамент в расчет не принимались.

Типичный для фильма Фриц Бауер пейзаж: передний план погружен в мрак, едва чувствуется клинкер мостовой и плоские плиты тротуара. Слабо высвечен правый угол — выступает кирпичная кладка; чернеет изломанными линиями водосточная труба... Слева в глубь уходит стена огромного дома-казармы. Висящий над полукруглой аркой четырехугольный фонарь бросает блики на стену. С казарменным типом здания странно сочетается балкон, нависший над улицей; балкон — средневековый, с покатой, островерхой черепичной крышей.

Скучные прямые буквы на аккуратно висящем щитке вывески. Другая вывеска на уровне ног пешехода в полуподвальном окне пивной. Скрытый от глаз источник брезжущего света слабо освещает дальний фон, — там чудятся опять высокие стены, клинкерные мостовые, деревянные решетки... Пусто в кадре. Ни одной дополняющей конкретной детали. Одинокая человеческая фигура подчеркивает мрачное безлюдие квартала...

В этом фильме впервые полностью проявилось искусство оператора Вячеслава Гарданова как мастера психологического портрета (В. Гарданов начал работать с Владимиром Петровым во время постановки фильма Адрес Ленина; содружество продолжалось вплоть до первой серии фильма Петр Первый)[1].



«АДРЕС ЛЕНИНА»

Сценарий засл. деят. иск. БССР Б. Бродянского. Постановка засл. арт. респ. В. Петрова. Оператор В. Гарданов. Ленинградская студия. 1929 г. На фото: нар. арт. СССР Е. П. Корчагина-Александровская в роли старухи торговки

Вот один из этих кадров-портретов: мать Фрица, маленького героя фильма.

Голова женщины повернута в полоборота; свет, падающий на одну сторону лица, оттеняет заостренность овала. Складки параллельных морщин пересекают лоб, печально и изумленно приподняты брови. Сколько лет этой, видимо, еще нестарой женщине? Ее исхудалое лицо до предела вытянуто; заостренный овал служит как бы фоном для огромных, слегка выпуклых глаз. Композиция кадра приковывает внимание зрителя к глазам, полным муки. Глаза выделены в ущерб всем остальным деталям,— фиксирована одна черта портрета, оставляющая наибольшее эмоциальное впечатление.

Во всех этих пейзажах и портретах не трудно заметить следы прямого влияния, идущего от Кетте Кольвиц.

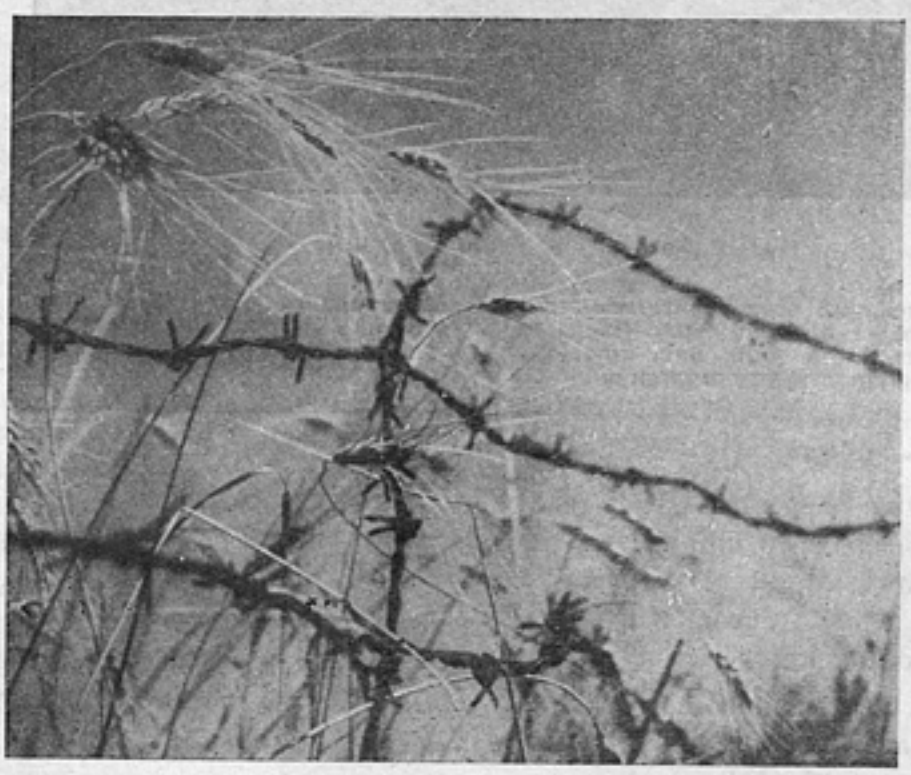
Некоторые портреты, в частности тот, о котором мы говорили выше, стоят на грани реалистического правдоподобия — еще несколько штрихов, и оно окончательно будет утеряно. Грозит опасность перехода от Кетте Кольвиц к влиянию Вернера Шольца...

---

[1] Творчеству Вячеслава Гарданова посвящена специальная статья в № 9 «Искусства кино» за прошлый год. Редакция

«ФРИЦ БАУЕР»

Сценарий и постановка засл. арт. респ. В Петрова. Оператор В. Гарданов. Ленинградская студия. 1930 г.



«ПЛОТИНА»

Сценарий и постановка засл. арт. респ. В. Петрова по теме бр. Тур. Оператор В. Гарданов. Ленинградская студия

Портрет матери Фрица — горькая летопись страдания, изнеможения, нищеты, голода.

Картина учит ненависти к врагам немецкого народа. В кадрах звучит живое сочувствие к мученикам и жертвам кровавого фашистского режима.

Фильм подчеркивает трудности, лишения, невзгоды, жертвы, выпавшие на долю немецкого народа.

Тут заключены одновременно идейная сила и идейная слабость фильма. Автор, безусловно исходивший от революционного понимания исторической действительности Германии 1923 года (время действия фильма), не подкрепил этого понимания достаточно глубоким анализом социальных отношений: в фильме не видно перспектив борьбы и неизбежной победы пролетариата, в фильме отсутствует основная фигура этой борьбы — германский коммунист (отсутствует, если говорить о полноценном художественном образе).

Критика была права, упрекая фильм Фриц Бауер в объективно-пессимистическом воздействии, который он оказывал на аудиторию. Экспрессионистические кадры фильма проникнуты дыханием безнадежности.

3

К второму периоду творчества Владимира Петрова должны быть отнесены две картины — фильм Плотина и звуковая короткометражка Беглец.

Кадр в Золотом меде порой не обладал достаточно продуманной композицией — он многопредметен, разбросан.

В фильме Джой и Дружок кадр похож на нарядную картинку из хорошего иллюстрированного журнала...

В фильме Адрес Ленина и в особенности в фильме Фриц Бауер построение кадра приобретает законченность, лаконизм. Постепенно Владимир Петров приходит к аскетически строгому, очищенному кадру. Плоскость кадров — огромный пустой фон — оттеняет несколько важных деталей, к которым привлечено внимание. Воздействие кадра экспрессионистически заострено. Воспринимается кадр сразу как знак, как формула, подчас как символ. Кадр лишен живописности, он сух и графичен.

Пролог фильма Плотина продолжает знакомую нам по Фрицу Бауеру живописную линию.

Ночь. Мрак. Бушует вьюга... Лучи прожектора буравят темноту, угрожающе чернеют силуэты жандармов, в прожекторных бликах мечутся одинокие фигуры... Мрак. Отчаяние. Метель.

Пролог окончен. И вот резкий контраст: солнце, солнечный пейзаж, благостная тишина, летний зной, гряда ленивых июльских облаков... Днестр, медленно катящий свои воды. Колеблемая легким дуновением ветра пшеница... Пейзажи по-довженковски радостны. Импрессионистскими на этот раз кадрами передает Владимир Петров ощущения людей, бежавших на советскую землю, ощущения радости, счастья!

Крестьяне бежали в Советскую страну из-за кордона. Все частные мотивировки отброшены, — крестьяне названы по именам, но лишены каких-либо индивидуальных характеристик.

Тема фильма, предложенная Л. и П. Тур, схвачена авторами с публицистическим чутьем. В основных штрихах тема сводилась к следующему.

Тают горные снега... Днестр разливается и меняет русло, а по реке проходит государственная граница. Изменение границы может коснуться нескольких колхозных деревень, которым грозит опасность очутиться на чужом берегу.

Колхозники решают помешать изменению русла: вся деревня бросается строить плотину...

Первая дамба, созданная руками колхозников, разрушена. Тогда на призыв колхозной деревни страна приходит на помощь...

Острая политическая коллизия темы не стала, к сожалению, основой драматургии фильма. Владимир Петров — сценарист и режиссер — не нашел убедительного для нее выражения в реальном столкновении конкретных людей.

Берег — по ту сторону границы—получил ландшафтную, географическую, характеристику: бессарабские хаты, кресты с изогнутыми кровельками на перекрестках, поля, отгороженные колючей проволокой, фигуры крестьян в длинных холстинных рубахах...

Советский берег рисовался импрессионистическими мазками: основной мотив характеристики—тема изобилия.

Враг — жандармы, помещики, чиновники на том берегу — подавался плакатно. Эти господа суетились, потрясали кулаками, кричали...

Для обрисовки людей колхозной деревни применялся другой прием: доминировали застывшие кадры; люди стояли, повернув головы то в одну, то в другую сторону... Самый поворот головы, поза, освещение говорили об ужасе перед мыслью быть оторванными от родины, передавали ощущения острой тревоги и отчаяния.

Между кадрами шли титры — «мостки».

Надписи самостоятельно вели тему. Надписи перемежались с иллюстративными кусками. Внутри эпизода ничего не происходило. Да и эпизодов, если подходить к ним с драматургической меркой, не было: фильм рассыпался на отдельные статические зарисовки. Некоторые кадры приобретали характер символов.

С большой художественной силой сделан такой отрывок: зной, спят в поле разморенные люди, прохладные воды Днестра тянут к себе искупаться... Это — кажущееся спокойствие: там, где вчера пролегал куриный брод, сегодня глубина, сегодня тонет девушка-колхозница. Так люди узнают о том, что Днестр меняет свое русло.

Своеобразный импрессионизм в подходе к живописной трактовке кадра не был проведен режиссером и оператором последовательно до конца картины.

Последняя часть ленты (призыв к помощи и помощь страны) носит абсолютно условный характер. Кадры неожиданно сухи, протокольны, почти документальны.

Конец, монтированный из кусков хроникального типа (работа экскаватора и т. д.), оставлял чувство явного разочарования даже в той части аудитории, которая согласилась бы принять абстракцию картины в целом.

В фильме Плотина режиссер был дальше чем когда-нибудь от актерского кинематографа.

После фильма Плотина, не увидевшего света, в 1932 году Владимир Петров впервые столкнулся с звуковым кино.

Исключительно противоречивая работа — фильм Беглец соединяет в себе экспрессионистскую живописную фактуру кадра с элементами реалистической актерской игры. (В особенности это относится к исполнителю главной роли — Г. Мичурину.)

В этом фильме режиссер после Фрица Бауера вновь обратился к тематике, связанной с борьбой германского народа; зритель снова видел Германию, переживавшую тяжелый период, последовавший за разгромом вооруженного восстания в Гамбурге.

Сюжет сценария, написанного по пьесе Карла Витфогеля М. Блейманом, подчеркнуто психологичен.

Из тюрьмы накануне суда бежит немецкий коммунист Шульц. Сложные ощущения переживает Шульц, сменивший тишину тюремной камеры на гул, грохот улиц большого европейского города.

Вначале — это ощущение настороженности, страха погони, боязни быть узнанным. Постепенно Шульца охватывает радость свободы, затем приходит раздумье,—а имел ли он вообще право бежать?

На улицах Шульц узнает о том, что компартия хотела использовать судебный процесс для политической демонстрации. Побег срывал демонстрацию! После внутренней борьбы Шульц приходит к суровому решению — он должен вернуться в тюрьму, вернуться добровольно и немедленно.

Режиссер как бы целиком погружался в психологическое состояние персонажей. Зритель смотрел на мир глазами Шульца, вместе с Шульцем переживал сложную гамму страха, отчаяния, надежды.

Такая замкнутость образа не могла не исказить правильной исторической перспективы времени, к которому относился эпизод картины.

Шульц представал в фильме изолированным, одиноким. Больше того — у аудитории не возникало тогда твердой уверенности в абсолютной классовой необходимости совершонного им поступка. Революционный героизм Шульца приобретал характер мученичества, подвижничества...

Это тем более досадно, что мастерство Геннадия Мичурина — мастерство безусловно реалистическое. Если бы оно было направлено сценаристом и режиссером, оно привело бы к совершенно иным результатам.

На притихшую аудиторию с экрана смотрел спокойный, мужественный человек с прозрачными, светлыми гла-

---

«БЕГЛЕЦ»

Сценарий М. Блеймана по материалу Карла Витфогеля. Постановка засл. арт. респ. В. Петрова. Оператор В. Гарданов. Ленинградская студия, 1933 г. На фото: арт. Г. Мичурин в роли Карла

зами и мягкими завитками волос, открывающими чистый, умный лоб. Свет подчеркивал суровую лепку лица, мужественный постав головы, упрямые губы, резкие очертания подбородка... Игру Геннадия Мичурина в фильме Беглец высоко оценила вся критика; отмечали умело найденные сдержанные, скупые психологические детали, целостность рисунка роли...

◇

В период становления советской кинематографии фильмы В. Петрова занимали свое небольшое место.

Режиссер не был творцом нового языка кинематографа, он был мастером, трудолюбиво разрабатывающим этот новый язык. Он достиг высокой степени профессиональной культуры, никогда не забывая, что кинематограф — искусство прежде всего зрелищное.

Монтаж Владимира Петрова не поражает головоломной изобретательностью — тщателен, ровен, точен по своему ритму.

Творчество Владимира Петрова противостояло примитивном натуральному, часто выдававшемуся в те годы за реализм. Но от подлинного реализма, если брать результаты творчества в целом, В. Петров был еще далек.

Не для оправдания — художнику не нужны оправдания, — а для объяснения вспомним, что период творческого распутья переживали в то время многие мастера, в том числе и ведущие.

4

Еще во время постановки Беглеца перед глазами В. Петрова возникали перспективы работы на новых творческих началах.

Художник задумал постановку Грозы.

Художник решил подвергнуть полному пересмотру палитру творческих красок, отказаться от некоторых из них, приобрести новые.

От Матери и Конца Санкт-Петербурга к Одной, к Встречному, к Грозе, к Чапаеву шел путь советского кино...

Встречный явился победой социалистического реализма на материале современности; Гроза была победой на материале прошлого.

Большая упорная работа предшествовала постановке.

В. Петров отчетливо помнил возобновление Грозы в Александринском театре в 1916 году.

Отзвуки подобного же мистико-славянофильского, в духе Аполлона Григорьева, толкования Грозы мы встретим в постановке Камерного театра в 1924 году.

Мистико-славянофильскому толкованию противостояли в теории могучие критические статьи великого просветителя Добролюбова.

Но на практике режиссеры, якобы руководствуясь этими статьями, приходили к результатам прямо противоположным концепции великого критика.

Так например, ленинградский режиссер Винер в существовавшем в те годы театре ЛОСПС сделал основным персонажем Грозы... Кулигина, а Катерину целиком причислил к «темному царству».

Винер не был одинок в своих вульгарно-«социологических» попытках подправить Островского.

Постановка Винера нравилась тогдашнему руководству Ленинградской киностудии. В. Петрову советовали на нее ориентироваться.

К счастью, режиссер предпочел другой путь.

Владимир Петров ориентировался на самого Островского и на подлинное истолкование Островского великим критиком-революционером Добролюбовым.

Алла Константиновна Тарасова — исполнительница роли Катерины в фильме Гроза — пишет (в согласии с режиссером-постановщиком):

«Смерть Катерины является наиболее мажорным завершением ее попытки протестовать, освободиться от гнетущей семейной и социальной атмосферы купеческой и крепостнической Руси» (см. статью А. Тарасовой в газете «Советское искусство» 1934 г., № 112).

Катерина — сильный русский характер.

«Герой, олицетворяющий подобный характер, является представителем великой народной идеи, не нося великих идей ни на языке, ни в голове, — пишет Добролюбов. — Герой, — продолжает он, — идет до конца в неравной борьбе и гибнет, вовсе не обрекая себя на высокое самоотвержение...»

Нетрудно заметить полное соответствие принципиальных позиций режиссера с этим тезисом великого критика.

5

Кадр в Грозе по-настоящему живописен. Кадр заполнен большим количеством подробностей, деталей, лиц. В этом отношении стилистика фильма напоминает изобразительную манеру режиссера на ранних этапах его деятельности.

Однако нужно сразу же сделать существенную поправку: от последующих работ к живописности присоединилась графическая дисциплина. Как бы ни был кадр в Грозе щедр и даже расточителен в деталях, он никогда не позволяет вниманию зрителя распылиться.

Позицию актерского кинематографа, на которую Владимир Петров встал еще в Беглеце, мы находим и в Грозе. В Грозе было достигнуто соединение лучших завоеваний реалистического театра с достижениями крепнущей советской кинематографии.

Творческие традиции русского сценического реализма, неразрывно связанные с именами мастеров Александринского театра, с именами великих представителей «Дома Щепкина», с открытием МХАТ, оплодотворяли в постановке Грозы молодую культуру советского кинематографа.

Выяснилось, что «чистота» кинематографического языка от этого не пострадала.

Опираться на культуру театра и беспомощно снимать оперно-театральные сцены, плохо разыгранные перед объективом (как делали в ту пору на Ленинградской киностудии многие старые режиссеры), было не одно и то же.

Старшее поколение александринцев представлено в коллективе фильма Гроза Е. П. Корчагиной-Александровской, Малый театр — Массалитиновой, МХАТ — Тарасовой и Тархановым, поколение советских киноактеров — Чувелевым. В фильме снимались Царев, Жаров, Зарубина...

В этом коллективе, где столь щедро представлены различные театральные школы, Владимиру Петрову удалось добиться творческого единства. Удалось потому, что Владимир Петров подошел к МХАТ, к системе Станиславского глубоко творчески. Он увидел в этой системе сумму, могучий итог и дальнейшее развитие великих реали-

«ГРОЗА»

Сценарий и постановка заслуж. арт. респ. В. Петрова по пьесе А. Островского. Оператор В. Гарданов. Ленфильм 1933 г. На фото: нар. арт. респ. В. Масалитинова в роли Кабанихи, засл. арт. респ. И. Чувелев в роли Тихона, засл. арт. респ. И. Зарубина в роли Варвары и нар. арт. СССР А. Тарасова в роли Катерины

«ГРОЗА»

Сценарий и постановка заслуж. арт. респ. В. Петрова по пьесе А. Островского. Оператор В. Гарданов. Ленфильм 1933 г. На фото: нар. арт. респ. В. Масалитинова в роли Кабанихи и нар. арт. СССР Е. Корчагина-Александровская в роли странницы

стических традиций, заложенных в деятельности корифеев русской сцены XIX века.

В историю советского кинематографа Гроза войдет документом большого творческого значения. «Гроза» доказала, что принципы системы Станиславского, распространенные на новую область искусства, полностью победили.

При выходе в свет фильма Гроза близость режиссерской концепции Владимира Петрова к пониманию гениального произведения русской драматургии Добролюбовым была подмечена всеми.

Эту близость видели прежде всего в толковании образа Катерины, образа, бесконечно возвышающегося над средой «темного царства».

Эту связь видели в последовательном осуждении Дикого, Кабанихи, Феклуши и всех остальных столпов города Калинова. Причем в осуждении этом советский художник пошел по пути тех выводов, которые сделал великий просветитель. Владимир Петров осудил и представителей младшего по возрасту поколения обитателей Калинова — Тихона, Варвару, Кудряша, видя в них достойных преемников Дикого и Кабанихи.

Отказавшись от дешевых «социологических» подчисток Островского, Владимир Петров не стал на путь реставраторства. Пафос постановки заключается в новом прочтении драмы Островского глазами советского режиссера и советской актрисы.

Самым главным творческим заветом Добролюбова, реализованным Владимиром Петровым в фильме Гроза, была подлинная поэзия могучих черт русского народного характера, окружающая образ Катерины—Тарасовой.

Эта значительная тема находит свое прямое продолжение в обеих сериях фильма Петр Первый.

6

Судили современники и потомки о Петре Первом и его реформах разно. Трудно охватить все огромное количество противоречивых мнений, высказанное по поводу бурной эпохи, связанное с именем этого человека.

В противоречивом хоре мнений голос представителя русского революционного просветительства — Добролюбова—звучит огромной определенностью: нововведения Петра не были насильственным переворотом самой сущности русской жизни; напротив, многие из них были вызваны действительными нуждами и стремлениями народа.

Подлинное место, значение и масштабы деятельности Петра определены марксистской исторической наукой.

В постановке фильма Петр Первый Владимир Петров исходил, прежде всего, от анализа эпохи, принадлежащего классикам марксизма. В центре фильма режиссер, естественно, должен был поставить национальный, личный и исторический характер Петра Первого в их неразрыв-

«ПЕТР ПЕРВЫЙ (вторая серия)
Сценарий А. Толстого, В. Петрова и Н. Лещенко. Постановка засл. арт. респ. В. Петрова. Оператор В. Яковлев. Ленфильм

ном единстве. Это глубоко и верно. К герою крупного реалистического произведения исторического жанра ведь могут быть отнесены слова, сказанные Гегелем об эпических героях. «Эпические герои, — говорил Гегель, — цельные индивиды, которые блестяще соединяют в себе все то, что рассеяно по частям в национальном характере, и остаются при этом великим свободным человеческим прекрасным характером».

В основе обеих серий фильма лежит идея глубокой органичности петровской реформы, вызванной подлинной исторической необходимостью.

Владимир Петров взял тот наиболее жизненный участок этой реформы, где ее органическая необходимость для самого существования русского государства особенно очевидна и где ее историческая ограниченность проявляется наименее сильно, — оборону родины.

Симонов — Петр олицетворение лихорадочно напряженного пульса своего времени. Отрывистость речи и вспышки гнева, бурная веселость и резкая порывистость движений,—все эти штрихи (давно знакомые по литературе) приобретают в игре Симонова и в общем построении фильма режиссером Владимиром Петровым новый, более глубокий смысл.

Нужно понять, что во всей разносторонней деятельности преобразователя России военная реформа стояла на первом месте.

В романе Алексея Толстого и вслед затем в сценарии обеих серий фильма конфликт Петра и Алексея показан как конфликт носителей двух военных программ.

Военная программа реакции боролась с военной программой, выдвинутой прогрессивными силами. В картине Петр судит сына-изменника по законам военного времени.

В такой постановке вопроса — простота больших линий истории и больших линий искусства.

Значение фильма как художественного реалистического произведения было бы еще выше, если бы Владимир Петров не погрешил в одном важном обстоятельстве.

Не нужно было «обелять» Петра.

Не нужно было объяснять народное горе личными плохими качествами некоторых приближенных к Петру людей.

«Петр ускорял перенимание западничества варварской Русью, не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства» — писал В. И. Ленин (Собр. соч., т. XXII, стр. 517).

Правильно наметив важное противоречие в образах фильма, авторы не довели до конца его раскрытие.

В фильме Петр Первый в обеих его сериях принцип актерского кинематографа достигает своего наиболее полного развития. Фильм мог получиться и получился только в результате союза двух областей советского искусства — театра и кинематографа.

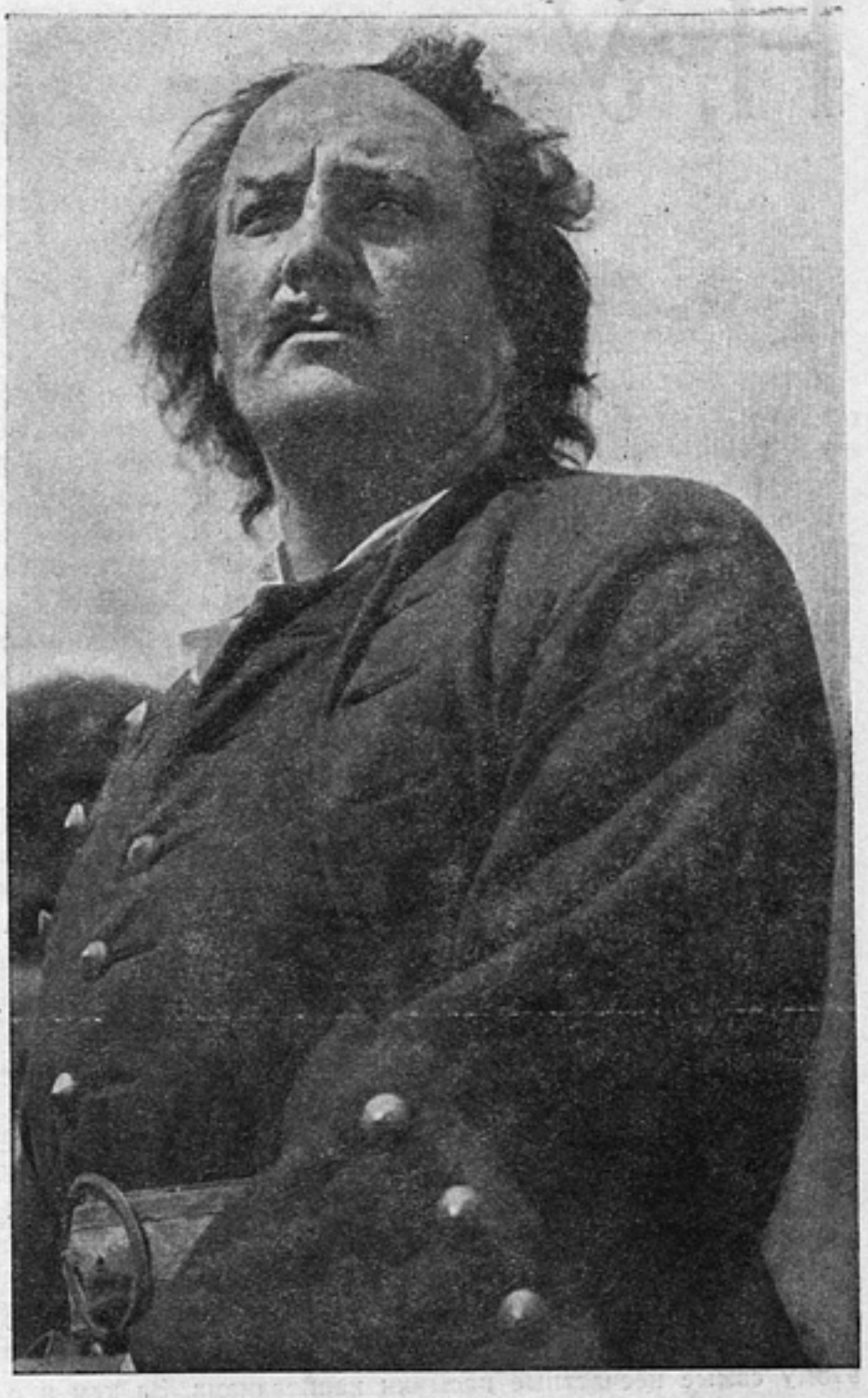
Советский театр воспитал замечательных актеров, которым оказались под силу огромные задачи, возложенные на них темой фильма, художественным заданием постановки, режиссером. Советский театр выдвинул талантливого актера Симонова, замечательно воплотившего в образе Петра черты героической активности русского народного характера...

◇

Большой путь пройден Владимиром Петровым.

От скромных картин для детей — до грандиозной исторической постановки необыкновенного размаха.

От рассказа об истории маленькой группы ребят — до охвата исторической эпохи великого народа.



«ПЕТР ПЕРВЫЙ» (вторая серия)
Сценарий А. Толстого, В. Петрова и Н. Лещенко. Постановка засл. арт. респ. В. Петрова. Оператор В. Яковлев. Ленфильм. На фото: нар. арт. респ. Н. Симонов в роли Петра

От описательных кадров — до кадров, построенных на сложнейших законах кинематографической живописи.

На всем протяжении деятельности Владимира Петрова неизменной остается его напряженная борьба за высокую профессиональную культуру киноискусства.

Большой путь остался за плечами Вл. Петрова.

Многие творческие опасности еще не избегнуты.

Разве не тревожит такое, например, обстоятельство: Гроза была абсолютно целостной, «на едином дыхании» сделанной картиной.

Петр Первый, особенно во второй серии, этой целостности лишен. Фрагментарность сценария порою дополняется разнородностью стилистики; некоторые сцены, особенно массовые, народные, кажутся сделанными посторонней фильму рукой.

Владимиру Петрову предстоит настоящая борьба за единство, художественную цельность, за всесторонность охвата и большую глубину раскрытия того времени, которому будет посвящен следующий его фильм.

Страна растет. То, что удовлетворяло вчера, сегодня ее уже удовлетворить не может. Вместе с ростом аудитории растут требования.

Для подлинных больших художников рост требований к киноискусству — лучший стимул для творчества.

Н. Ужвий

Засл. арт. УССР орденоносец Н. М. Ужвий

И. Крути

1

«Ветер, ветер на всем божьем свете» — в завывании вьюги ощутил шум крушения старого мира Александр Блок. «Ветер и песня» — в веселой их бодрости расслышал пафос рождения нового мира большевик Свердлов. Встающее в фильме видение завьюженного, вздыбленного, голодного и мерзнущего великого города, в революционные ряды которого пытаются внести замешательство «шелудивые псы» собственнического мира, — это и есть блоковский Петроград 1917 года. В песне, услышанной Свердловым, — целеустремленность и организованность партии, героизм революционного народа. Ясная, чистая мелодия песни берет в фильме верх над какофонией «ветра», она его обуздывает и побеждает, ибо повсюду вносит ясность цели и победоносно ведет вперед. Так, полемика с Блоком становится одной из основных тем Выборгской стороны — последней части кинотрилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга.

Мир раскололся пополам, и там, где прошла трещина, в образованной ею пустоте, на какое-то время застряли в последнем отчаянии самые отсталые, самые темные и поэтому самые несчастные пасынки капитализма. За кем и с кем они пойдут, если контрреволюция запугивает их подлой клеветой на большевиков, соблазняет их лживыми посулами и толкает на путь террора и бандитизма? Непреоборимая сила советской народной правды побеждает и здесь — в сознании и сердцах и этих отсталых людей. Эта победа есть вторая большая тема фильма Козинцева и Трауберга, — тема, воплощенная в образе солдатки Евдокии.

Большевики уже взяли власть. Максим уже получил из рук Свердлова мандат на управление Государственным банком. Но силен саботаж чиновников. Максим один в пустующей громадине банковского здания, и революционный город остался без денег. Напрасно стынут в ожидании на холоду солдатские жены — очередной выдачи пособия не будет. А они все-таки терпеливо на что-то надеются и тихо судачат, усевшись на крыльце невзрачного домишки на невзрачной и сумрачной петербургской окраине. Стоит только одна женщина в черном с ребенком на руках. Она молчит, сжав тонкие бескровные губы. Мертвое бледное лицо и полузакрытые глаза застыли в безнадежной неподвижности. Эта ничего не ждет. Но ей и некуда и незачем уходить отсюда. Солдатка Евдокия, голодная мать двух голодных детей, уже перешагнула через какую-то страшную грань. Ее внимание неспособен привлечь даже шумный и пьяный разгул «демонстрирующей» кучки анархистских бандитов. Нехотя, сдавленным голосом, равнодушно, как в пустоту, бросает она короткие ответы приставшему к ней Дымбе: «Евдокия», «Ивановна». «В подвале живем». «Пособие». Четыре фразы из шести слов — это все, что мы слышим из уст Евдокии на протяжении 274 метров картины, охватывающих эпизоды очереди, бунта и прихода солдаток в районный совет. Но внимание уже приковано к этой замкнувшейся в себя женщине. Вы уже предчувствуете, нет — знаете, что за ее молчанием и ее окаменелостью таятся могучие страсти, что за этим большим светлым лбом бессильно бьется темная, не знающая выхода мысль, что за простыми и скупыми словами кроется слепая и ненасытная ненависть к миру страданий и нищеты, ненависть, не знающая пока, на кого и куда направить свой сжигающий огонь.

Не жалость и даже не сочувствие вызывает Евдокия. Актриса, играющая эту роль, не хочет, чтобы ее героиню причислили к «бедненьким» и «несчастненьким». Она ни на минуту не хочет вызвать у нас сантиментальной слезы. Образ суров и строг. Актриса аскетически сдержанна — минимум слов, минимум жестов, минимум движений. Евдокия тяжело думает свою темную думу. И актриса эту бессильную, бьющуюся, как раненая птица, мысль бережно несет зрителю. Освобождение человеческой мысли, освобождение человека революцией, радость и счастье этого освобождения дорого актрисе, и к этой именно радости готовит она нас с первых минут своего появления в фильме. Эта актриса — Наталия Михайловна Ужвий.

2

Осенью 1925 года для открытия Одесского государственного театра украинской драмы была дана пьеса А. В. Луначарского «Полум'яри» («Поджигатели»). Центральную женскую роль кабаретной дивы Дианы де-Сегенкур — «дочери рабочего», русской эмигрантки, любовницы некоего барона и пособницы «революционера» Руделико — играла молодая актриса Н. М. Ужвий, имя которой было в теат-

ральных кругах почти неизвестно. Не так-то просто было изобразить «львицу полусвета», жертвующую собой во имя отвлеченной революции в символической Белославии. Теперь, чуть ли не через 15 лет, особенно ясно, насколько рискован был для будущности актрисы ее одесский дебют. «Чуда» тогда, конечно, не произошло. Ужвий попросту играла не то, что написал драматург и не то, что диктовал ей декадентствующий режиссер Глаголин. Она нашла в образе свою тему. В Диану-революционерку актриса не поверила. Проще и правдивее было показать, как привычная игра в обольстительницы приводит Диану на неожиданные для нее самой пути революции — она погибает за дело человека, которого впервые в своей жизни искренно и честно полюбила. Так поняв образ, Ужвий уэрела в нем подлинный драматизм. Игра актрисы стала убедительной и волнующей. Победа была одержана не столько мастерством, которому в ту пору многого нехватало, сколько правдой таланта, а быть может вернее будет сказать талантом правды, — этим драгоценным и неизменным качеством дарования актрисы.

Не успели, однако, остыть впечатления от первой роли, установившей за Н. М. Ужвий репутацию драматической актрисы, как она создала ряд резко различных комедийных образов. К «мечтательной» Анастасии Николаевне из «Мандата» она осталась в сущности равнодушной — актриса добросовестно изображала придуманные автором гиперболы, но в роли не нашла того теплого, человеческого зерна, которое сделало бы образ родным и близким или отталкивающим и враждебным. Получив в пьесе «Композитор Нейль» схематичную, манекенную роль взбалмошной дочери американского миллиардера, актриса пыталась оживить ее средствами эксцентриады, но последняя оказалась вне ее дарования. Только в реалистической комедии «Натусь», играя профессорскую жену, Н. М. Ужвий нашла предельно жизненные и отнюдь не натуралистические, острые и злые сценические краски, которыми создала — мы бы сказали — монументальный образ блудливой мещанки и хищно-жадной стяжательницы. Так актриса драмы оказалась и актрисой комедии.

Вскоре в переводной с польского комедии Кшивошевского «Чорт и шинкарка» Ужвий сыграла роль Катерины, чей ясный ум, красота, пленительная находчивость, покоряющая честность, чистота намерений и поступков, прямота характера при веселом лукавстве нрава роднят ее с гольдониевой Мирандолиной. Почти одновременно ей привелось выступить и в роли героической Маруси Богуславки в одноименной исторической драме. И тогда сразу стало ясным, что истоки творчества Н. М. Ужвий глубоко народны, что она принесла в свое искусство лучшие качества украинской трудовой женщины — ее ум, волю, силу, обаяние, мечту и порыв в будущее. Реализм актрисы был поэтому высоко поэтичен. Психологизм созданных ею образов никогда не носил поэтому следов расслабленности. Праздничная театральность ее искусства крылась не только в чудесных внешних данных молодой актрисы — в ее звонком теплом голосе, в подвижности открытого мельчайшему душевному движению лица, в чарующей ласковости ее украинской речи. Секрет был в том, что за внешней простотой создаваемых актрисой образов всегда скрывалась сложность незаурядного характера, а за женской будто бы их слабостью всегда чувствовалась большая моральная сила. Пассивную мечтательность украинской женщины, которую клеветнически воспевали национал-шовинисты, актриса решительно отвергла. Активная воля к своему и общему счастью, страстная его жажда, готовность бороться за него стали основными чертами характера лучших женских образов, созданных актрисой, и это сообщило ее реалистическому искусству его национальную особенность, его народность, его романтическую приподнятость, которые обусловили первые сценические успехи Н. М. Ужвий, а в дальнейшем поставили ее в ряд первых актрис театра советской Украины.

3

Актриса?

Нет. В облике, во всей жизненной манере Н. М. Ужвий нет ничего «от театра». Такие бывают простые советские женщины, наши женщины передового труда, большого сердца и великого мужества, наши летчицы, учительницы, инженеры, героини колхозного труда, ткачихи, те советские женщины, о которых с отеческой лаской и гордым восхищением неоднократно говорил товарищ Сталин.

Биографии знатных женщин нашей страны, в какой бы области последние ни работали, почти все сходны в одном — Великая Октябрьская революция сыграла решающую роль в жизни этих труженицы, революция создала их судьбу. Что ждало в будущем девочку Наталку, дочь железнодорожного рабочего, проведшую юность в грязных закоулках нищего рабочего поселка на западной окраине бывшей империи? Совсем юной поступила Наталка в ученье к местечковой портнихе — люди старшего поколения знают, какая это была каторжная и унизительная «учеба». Девушка нашла, однако, в себе силы в этой обстановке подготовиться самоучкой к экзамену на звание учительницы церковно-приходской школы. Это было не бог весть какое достижение, но учительская должность обеспечивала куском черствого хлеба и, главное, делала жизнь осмысленной, направленной на благую и притом общественную цель.

С 1915 по 1918 год учительствовала Н. М. Ужвий в Острожском уезде, а затем переехала в Золотоношу, где проработала до 1922 года. Здесь в каникулярное время выступал любительский кружок, ставивший спектакли на русском и украинском языках, и на сцене этого кружка стала впервые пробовать свои силы будущая актриса. Можно безошибочно сказать, как сложился бы в лучшем случае жизненный и артистический путь Н. М. Ужвий, не будь революции. О способной любительнице узнал бы какой-либо антрепренер украинской бродячей труппы, он пригласил бы ее в свой театр и там, в полуголодном кочевье, не имея ни сил ни возможности вырваться из невольного плена однообразного и ограниченного репертуара, вне подлинной театральной культуры, умножая собой число многих «неизвестных солдат» старого украинского театра, увяло бы большое дарование, а с ним и сама жизнь. Но революция совершилась и революция не осталась равнодушной к талантливой дочери народа.

Участники золотоношского кружка как агитгруппа регулярно выезжали на хлебозаготовки. Общественная и артистическая деятельность молодой любительницы во время этих выездов получила высокую оценку и общее признание, и в 1922 году Н. М. Ужвий получает командировку Наркомпроса Украины в Киев учиться искусству театра. В Киеве будущей актрисе посчастливилось сразу же встретиться с выдающимся актером И. А. Марьяненко, — одним из передовых носителей лучших традиций артистизма дореволюционного украинского театра. По совету и с помощью И. А. Марьяненко поступила Н. М. Ужвий в студию и театр имени Шевченко и уже в 1923 году дебютировала здесь в «Мнимом больном» Мольера. Через два года мы встречаем Ужвий первой актрисой одесского театра, с 1926 года — харьковского, а ныне — столичного киевского театра имени Франка.

Анализ сценических образов, созданных актрисой в последние годы, увлек бы нас далеко в сторону от основной темы данной статьи. Мы только напомним, что она играла

Засл. арт. УССР Н. Ужвий в ролі Марини Мнішек. «Борис Годунов». Режисер Б. Сушкевич.

Оксану в «Гибели эскадры», Лиду в «Платоне Кречете», Тайгу в «Банкире», Марину Мнишек в пушкинском «Борисе Годунове», Елисавету в «Дон Карлосе», Оляну в пьесе «Кармелюк», Софью в «Последних» Горького, Анну Андреевну в «Ревизоре», Варьку в «Бесталанной» Карпенко-Карого и Марусю в «Ой не ходы Грыцю» Кропивницкого. Конечно, не все роли полностью удались актрисе. Разумеется, не все было равноценно в ее исполнении. Но она всегда шла и идет в своем искусстве от жизни, от радости своего освобожденного революцией народа, от счастья советского человека. Она знает на сцене правду чувств и правду мысли. Она умеет любить одних своих героинь и умеет ненавидеть других, тех, кто достоин презрения. Она пытливо ищет предельно-ясные формы сценической выразительности. Ибо она знает, что только правдивое, сильное, ясное, понятное, устремленное вперед искусство и есть советское искусство.

4

В кино Н. М. Ужвий не новичок. Выборгская сторона — шестая картина, в которой она снималась, но это и первая картина, с которой кино прочно вошло в ее артистическую жизнь, повидимому — навсегда. Тут же следует сразу назвать и «виновников» такой «катастрофы» — это Л. Трауберг и Г. Козинцев — и свидетельницей тому сама Н. М. Ужвий. Работу с этими режиссерами актриса вспоминает как одну из самых больших радостей в ее творческой жизни. Она может неустанно рассказывать об огромном уважении этих мастеров к актеру, о том, что они не навязывают актеру ничего такого, что враждебно природе его дарования, что в работе с ними ничто не мешает творческому самочувствию и что режиссерские их задания всегда определенны и ясны. Нет сомнений, что все это так и есть. Но не в этом, повидимому, суть дела.

Суть в том, что в противовес плохой театральщине, столь частой на нашем экране, Трауберг и Козинцев в Выборгской стороне, как и Довженко в Щорсе, возвращают нас к кино как к искусству особого рода, особой специфики, особых, ему одному свойственных средств выразительности. Пишущего эти строки трудно заподозрить в нелюбви к театру или его недооценке. Однако он твердо уверен, что если в кинофильме жизнь, события, конфликты, характеры сконденсированы во много раз плотнее, гуще, напряженнее чем на театре (а это всегда так), то и изобразительные приемы актера кино должны, сохраняя внутреннюю оправданность, как-то и чем-то отличаться от сценических приемов актера театра. Молчание на экране звучит ведь часто громче многих возвышенных слов. Лаконическая фраза здесь почти всегда несет большую смысловую и психологическую нагрузку, чем самая искусно построенная речь. Деталь здесь всегда способна заменить длительное объяснение. Все это, давно достигнутое в немом кино, почему-то отброшено звуковым, и поэтому искусство последнего в значительной степени обеднено. С точки зрения мастерства значение последних работ Довженко и Трауберга с Козинцевым в том и заключается, что они не только напомнили об этих прописных истинах, но и показали важность, возможность и необходимость звукового кино, а не заснятого на фильме театра. И работая над Выборгской стороной, Н. М. Ужвий впервые поэтому ощутила, что в ее искусство вошло новое, что она не повторяет театральные зады, что она освободилась от своих сценических штампов, которые ведь и у нее имеются, что на этот раз она призвана к качественно новому творчеству. Действительно, кадры с участием Евдокии все построены только и исключительно средствами киноискусства, и так играть эту роль на сцене никому не дано. Вот что принесло актрисе, а за ней и зрителю, ту радость, которую ни она сама, ни последний не находили ни в одной из ее прежних больших киноролей.

Из других фильмов, в которых принимала участие Н. М. Ужвий, сейчас в прокате можно увидеть только два — Назар Стодоля и Кармелюк. Сценарии обеих картин сделаны на основе одноименных пьес, но как-то так случилось, что классическая драма Тараса Шевченко предстала на экране во многом искаженной, а посредственное сочинение современного драматурга В. Суходольского, как раз нуждавшееся в переработке, осталось в полной неприкосновенности и подвергалась лишь механическому сокращению. Здесь не место и не время поднимать вопрос о методах экранизации классического произведения и допустимых пределах его переработки. Мы можем только подчеркнуть, что народный образ «злой разлучницы» Стехи, любящей «пуще всего червінці» и, по выражению Шевченко, «спознавшейся с дьяволом», этот образ в сценарии и фильме Назар Стодоля потерял и свою бытовую основу, и свою психологическую сущность, и даже свою действенную функцию. Образ, созданный Шевченко, целиком в пределах амплуа актрисы театра Н. М. Ужвий. Схема же, данная в сценарии для того, чтобы ожить на экране, требовала от актрисы кино Н. М. Ужвий полного отказа от театра. Этого, однако, не случилось. Актриса попросту сыграла упрощенную роль в упрощенной картине на фальсифицированную шевченковскую тему. Какая в этом могла быть радость для художника?

ОБРАЗЫ, СОЗДАННЫЕ ЗАСЛ. АРТ. УССР Н. М. УЖВИЙ

Слева направо: солдатка Евдокия Козлова («Выборгская сторона», 1938 г.); Стеха («Назар Стодоля», 1937 г.); сноха («Я люблю», 1936 г.); Оляна («Кармелюк», 1938 г.).

В фильме Кармелюк, по замыслу авторов — народно-героической поэме, Н. М. Ужвий играет роль Оляны, подруги легендарного Кармелюка, защитника бедных и угнетенных. Почти все основные события в картине происходят ночью, и это почему-то дало повод постановщику до того затемнить кадры, что попросту не различаешь ни лиц, ни глаз, ни рук актеров. Вместо того чтобы через частность раскрыть общее, через часть дать почувствовать целое, через индивидуальное поведение сказать о движении целого коллектива, режиссер старается показать все сразу и на деле показывает очень немногое. Народные сцены в картине таким образом измельчены. Дыхания масс в картине не чувствуется, хотя массовых сцен в ней очень много. Кармелюк проходит перед зрителем одиночкой. И еще более одинока в фильме Оляна. Только к самому финалу режиссер как будто спохватился и вспомнил об актрисе. До сих пор ее лицо то и дело мелькало на экране, не производя никакого впечатления, хотя для этого было немало действенных ситуаций и насыщенных психологически моментов. Но вот мы впервые увидели это лицо крупным планом — Оляна пришла в замок пана Хлопицького и встретила здесь изменника Ольшевского. В самый короткий миг проходит по лицу актрисы молниеносная смена целой гаммы душевных потрясений — испуг, растерянность, гнев, ненависть сменяются тонко разыгранной простотой «душевной обиды» на Кармелюка и готовности предать его. То же и в следующих кадрах. По ложному следу уводит Оляна в лес гайдуков, ее героический поступок становится ясным озлобленным панам, ей угрожает смерть. И в эту, быть может, последнюю минуту ее жизни лицо Оляны светится торжествующей улыбкой, в которой можно прочесть и гордость победительницы, и издевательство над обманутым врагом, и готовность перенести последнюю муку и беспредельную волю к осознанному подвигу на благо народа. Актриса как будто и не играет в этих кадрах. У нее мало слов, но каждое слово насыщено страстью. Она почти неподвижна, но и мельчайшее ее движение полно глубокого смысла. Несколько таких кадров для героической роли — это, конечно, очень мало. И на этот раз маленькая творческая радость художника была отравлена большим равнодушием авторов картины.

Несколько лет назад снималась Н. М. Ужвий и в картине Я люблю — первой части неосуществленной кинотрилогии по известному роману Авдеенко. Играла она там в двух эпизодах крошечную роль снохи деда Никанора. Картина никому не принесла славы, но именно в ней, в противоречии со всем ее натуралистическим строем и тусклым темпераментом, можно увидеть в игре Н. М. Ужвий первоосновы ее киноискусства.

Дед Никанор построил наконец свой «дом». Собрались гости. Празднуют. Пляшут. Ведет этот пляс Н. М. Ужвий. И в бурном ритме танца, в сияющем лице, в непосредственности цветущей радости разлито столько подлинного счастья, что вы забываете о том, что «дом» этот собственно не дом, а нечто вроде сырой и темной конуры, и понимаете, что эти веселящиеся люди мечту свою принимают за действительность и что мечта — самое дорогое в их трудной жизни.

Дед Никанор умирает. Возле него сидит сноха. Несказанная скорбь в ее лице. Не скорбь отчаяния, а большого гнева. Эта скорбь не знает слез и она молчалива и она страшна для тех, кто повинен в каторжной жизни и смерти всех Никаноров.

Вряд ли поставщик картины Я люблю рассчитывал на такое исполнение эпизодической роли, да вряд ли он и придавал ей такое значение. Быть может и сама Н. М. Ужвий шла здесь от артистического инстинкта и не ставила себе больших задач. Так или иначе, все последующие режиссеры, привлекавшие актрису к участию в своих фильмах, прошли мимо исполнения ею этой роли и не заметили главного в природе ее дарования. Первыми разгадали это Л. Трауберг и Г. Козинцев.

5

Террорист Ропшин и его сподручный Дымба спаивают Евдокию. Они эксплоатируют в своих целях ее одиночество, ее материнское горе, ее голод. Кружится голова. Затуманен взор. Воля подавлена. Евдокия пойдет громить винные подвалы. Она будет посылать проклятья на головы большевиков. Но и доведенная до пьяной экзальтации, до крайней степени озлобления, она не перестает думать. «Не верю, никому не верю!» — зло бормочет она. «Врешь, врешь, обманываешь!» — пробует она сопротивляться. Эта настороженность Евдокии — залог ее прозрения — не в одних только словах и не столько в них, сколько в пластике ее устремленной куда-то фигуры, в уставившихся в одну точку глазах, в напряженности молчания.

Еще более внутренне собранной приходит Евдокия в суд. Высокое мастерство режиссеров и актрисы в этих кадрах сказалось раньше всего в том такте, в той мере искусства, какая ими была здесь найдена. Ни слез раскаяния, ни слов сожаления нет в этой сцене. Нет в ней и неожиданности снисходительного помилования преступницы. Ласка народа коснулась сердца трудящейся женщины, и тихая улыбка засияла на ее лице, а в глазах сверкнула радость наконец-то пойманной и до конца понятой мысли. В этом кульминационном пункте драмы Евдокии актриса только застенчиво и радостно улыбается. Торжество народной правды в этой улыбке и в этой радости. Правда вошла в сознание Евдокии, и этой правдой она будет отныне жить.

Так понять и так сыграть эту роль могла только актриса большой простоты и строгого мастерства. Но в том-то и дело, что суровость ее искусства, его скупость, лаконичность и насыщенность согреты большой думой о судьбе народной. Искусство Н. М. Ужвий слило ныне в замечательном единстве высокие традиции русского психологического реализма с лучшим, что есть в украинском романтизме. Это сделало образ Евдокии и правдивым и поэтичным. И эти стороны таланта Н. М. Ужвий — правдивость и поэтичность — разгадали Козинцев и Трауберг, чье содружество с актрисой дало такие блистательные результаты.

И еще. Актриса театра нашла свой путь к подлинному искусству кино. Она решительно отказалась от натуралистических деталей и дробности мелких психологических черт и черточек. Она знает, что слово в кино не освобождает актера от заботы о ритме и пластике как мощных изобразительных и выразительных художественных средствах. Она знает, что, как и театр, кино требует цельности образа и исчерпывающей оправданности его поведения на всем протяжении фильма. Она знает и то, что экран не терпит ничего случайного, надуманного, фальшивого. И она отбирает для своего искусства только самое главное, только необходимое, только существенное и весомое. Поэтому Н. М. Ужвий нашла себя и в кино. Поэтому и кино нашло в ней свою актрису.

„Большая жизнь“ П. Нилина

И. Вайсфельд

На первый взгляд с неизменной будничностью протекает жизнь в шахтерском поселке: в положенное время в штреки спускается клеть, по путям спешат электровозы; богатырь Ваня Балун со своим приятелем Ваней Курским, да еще разве со стариком Козодоевым вечером сидят, разговаривая в гостеприимной пивной; молодой парень Петухов — инженер шахты — работает над чертежами или возится у воздуходувки; то там, то тут можно видеть Хабарова — парторга шахты, а сегодня он почему-то долго и задушевно беседует с Соней Осиповой: Соня Осипова должна понять чувство, которое Балун испытывает к ней. Происходят собрания; встречаются дни торжественные и трудные, грустные и радостные — дни борьбы и побед. Но если присмотреться пристальнее ко всему этому будничному быту страница за страницей, постепенно проступает изображение жизни людей — людей, знающих, что такое высокая страсть и пламенная любовь, спокойное раздумье и благородство мечты, хорошее безудержное веселье и сосредоточенное напряжение, что такое презрение и ненависть и что такое крепкая привязанность и дружба.

Об этом думаешь, перелистывая последние страницы книги Нилина «Человек идет в гору». Повествование спокойное и как будто бытовое, лишенное внешнего изыска и к тому же не во всех частях равноценное, — оно освещено мыслью, которую читаешь в названии книги, человек идет в гору. Не так уж неправ автор, когда он в подзаголовке пишет: «Очерки». Если хотите, это так — простой рассказ об обыкновенных людях с недостатками и пороками, им свойственными, о их житейских буднях, о расцвете людей.

Один из героев сценария «Большая жизнь» (написанного по мотивам книги «Человек идет в гору») говорит:

«А ты знаешь, что говорил Ленин? Он высмеивал тех, кто думает, что надо сначала воспитать хороших и чистеньких людей, а потом строить социализм. Это кукольная игра, — говорил Ленин, — забава кисейных барышень от социализма, но не серьезная политика.

Ленин считал, что социализм будут строить люди, воспитанные капитализмом, им испорченные и развращенные, но зато им же закаленные в борьбе. И я верю, — настанет еще день, когда Харитона Балуна мы будем в партию принимать».

Так говорит Хабаров Усынину, и мы верим — для Хабарова это не только теория; он знает, что нужно сделать, чтобы талантливый Балун избавился от своей горькой отсталости, чтобы расцвели Бугорков и Пастухов, чтобы укрепилось законное чувство гордости у Козодоева, чтобы за ними потянулись все — и Ваня Курский, и Иванов, и Козодоиха, о сложном и интересном жизненном пути которых рассказано в книге «Человек идет в гору».

Поэтому-то непретенциозная простота в изображении характеров, внешняя «будничность» книги не делают ее однообразной и скучной; наоборот, книга, пока ее читаешь, то волнует, то радует; она то празднична, то сурова, то навевает лирическую грусть, то вызывает гнев, то веселую улыбку, — многогранна ее эмоциональная окраска, способная вызвать интерес к сценарию и картине, уже выходящей на экран.

В книге «Человек идет в гору» есть глава под названием «Четыре пункта». В ней рассказывается о поездке парторга Хабарова в подшефный совхоз, находящийся в плачевном состоянии. Хабаров беседует с крестьянами, осматривает усадьбу... И растерянность, какая его охватила сначала, сменяется уверенностью, ясностью мысли. Весьма «прозаический» материал главы становится интересным, потому что автор заботится не столько об описании технических деталей, для понимания которых нужна профессиональная, зоотехническая подготовка, сколько о раскрытии характеров.

Хабаров заходит к директору совхоза Гусакову и между ними происходит следующий разговор:

«— А вы знаете, товарищ Гусаков, мне будет очень жаль, если вас придется отдать под суд. Но что делать?

Гусаков говорит:

— Я, товарищ Хабаров, старался...

— Не вижу я этого, товарищ Гусаков. Не вижу. Понятно, вы здесь человек новый. Я не думаю, что вы многое прибавили к этим безобразиям, творившимся, вероятно, и до вас. Но ведь вы и не убавили безобразий. За что ведь тоже следует судить, как за бездействие. Как вы думаете?

Хабаров говорит просто, спокойно. Но Гусаков потеет от этих спокойных слов. Уж лучше бы он ругал его, топал ногами.

— ...Вы ведь могли предупредить партком, что в совхозе катастрофа. А вы что делали?

— Я писал...

— Ах, вон что, — удивляется Хабаров и, глядя в облезлое зеркало, говорит своему отражению, кивая на Гусакова: — Он, видите ли, писал. Писатель! Да разве тут писать надо? Караул кричать!

Пауза. Хабаров вздыхает. Потом говорит совсем тихо:

— Я тоже виноват, что не убрал вас до сих пор, что во-время не побывал в совхозе, что допустил до таких безобразий. Я тоже виноват. Но, честно говоря, Гусаков, мне и сейчас не хотелось бы снимать вас с работы. Если бы я был уверен, что вы это дело выправите, я бы первый голосовал за вас, но я не уверен.

— Я вот, товарищ Хабаров, даю честное большевистское слово кандидата партии...» (стр. 116).

Хабаров попросил Гусакова подумать, прежде чем давать обещание. На следующей странице читаем:

«И Гусаков думал. А Хабаров записывал что-то в свой блокнот. Потом Гусаков стал рассказывать, что он думает делать. Замыслы у него были неплохие. Хабаров отобрал из них главное, сказал:

— Возьмите копирку и давайте под копирку запишем, что мы с вами решили сделать. Один экземпляр я возьму с собой, другой у вас останется. И сроки для выполнения назначим. А потом проверим, и тогда уже будет видно,

как нам дальше поступать: дружить или ссориться. Ну, пишите...

И Хабаров продиктовал ему всего четыре пункта.

— Это пункты первой необходимости, — сказал Хабаров...» (стр. 117).

Мы привели эту длинную выписку из книги не для того, чтобы продемонстрировать блещущие оригинальностью сравнения или неожиданные обороты речи. Этого здесь нет. Здесь важно отметить другое. Нилин не излагает нам замыслов Гусакова и четырех пунктов, предложенных Хабаровым; хозяйственно-организационная программа опущена не потому, что она не важна, она очень важна, но дело в том, что зритель д о в о о б р а ж а е т ее, имеет о ней представление, потому что знает Хабарова, его стиль, его отношение к событиям, происходящим в совхозе. Нилин изображает главное — характеры людей. Благодаря этому и содержание их деятельности, на первый взгляд как будто непонятное и недоступное, становится близким и интересным. Как только читатель сближается с действующими лицами, он сближается с их интересами, какими бы прозаичными они сначала ни показались. Сложность образа складывается не только из сложности вопросов, волнующих героя, но и из его отношения к этим вопросам. С авторами, пишущими сценарии, — особенно неопытными — происходит часто обратное. Герои произносят речи, читают документы, автор снабжает сценарий многозначительными вступлениями и пояснениями, а зритель, читатель остается отгороженным от героя, постигая еще как-то умом, но никак не сердцем, похвальные побуждения автора. В таких случаях автор, начиная писать, отдает себе отчет в тематике и ее значении, но весьма смутно представляет себе людей, с которыми он связывает свою судьбу и судьбу зрителя.

◇

Смысл экранизации романа как самостоятельного произведения кинодраматургии должен заключаться в том, чтобы с о х р а н и т ь г л у б и н у трактовки образов и их жизненную правдивость, которые имеются в романе, и не допустить шаблона в угоду внешней занимательности сюжета.

В биографиях Балуна, Иванова, Петухова, Бугоркова, Курского и других нет таких эпизодов, которые трудно было бы передать средствами кинематографа; события их жизни могут быть выражены в картине с неменьшей, если не с большей тонкостью разработки, чем в романе.

В сценарии разрешить эту задачу в основном удалось: по нему можно поставить хорошую советскую картину.

Прежде всего удалась центральная фигура — шахтера Балуна. Балун — человек огромной физической силы, хороший товарищ; многие, однако, сторонятся его, считая пропащим человеком: Балун — пьяница, и компания его складывается на почве пьянки. Одна из первых сцен сценария: Балун опять напился, и администрация намеревается его уволить. Хабаров — человек новый на шахте, он чувствует, что в Балуне есть здоровое начало, он может стать замечательным человеком. Хабаров беседует с Балуном и берет с него слово, что он бросит пить, и тогда Хабаров похлопочет за него. Балун остался на работе. Хабаров решился на этот серьезный шаг неспроста: он знает из-за чего горюет Балун и решает устранить первопричину его горестного состояния. Балун любит Соню Осипову, любит, как он думает, без взаимности.

Соня в глубине души тоже любит и уважает своего поклонника, но не идет навстречу его стремлениям, — она не хочет жить с пьяницей. Хабаров прикомандировывает к Балуну учительницу — 16-летнюю девочку, присылает ему книги и, самое главное, он беседует с Соней, увлекая ее перспективой спасения Балуна. Вот эта-то задушевная беседа на скамейке сада играет затем в сюжете печальную роль: те, кто считает Балуна конченным человеком, внушают ему, что Хабаров не так уж прост, как кажется: вон как он ведет себя с твоей возлюбленной. Не так уж трудно было вызвать колебание в Балуне, — он снова начинает пить. Хабарова будят ночью, ему сообщают, что Балун буянит.

Здесь следует сильная, интересная сцена: Балуна, который навел страх на толпу, обуздывает Хабаров. На другой день Балун пришел в себя и под влиянием Сони, открывшей ему глаза на истинное положение вещей, понимает значение содеянного. Балун соглашается с Соней, он идет извиняться к Хабарову. Хабаров выслушивает его и говорит:

«— ...я тебя поддерживал. Воспитывать тебя начал. Книги давал читать... А ты вот как читаешь.

— Я читал, — с непривычной для него поспешностью, говорит Балун. — Вот тут вы мне одну хорошую книгу дали... — И напрягая память: — Ну как его... Забыл фамилию. — Вспомнил, оживился: — Дубровский!

Хабаров подошел поближе и смотрит на него уже с интересом:

— Какая книга! — восторженно сказал Балун. — Это я не просто читал. Забыть не могу.

Похоже, что он вдруг забыл все свои огорчения. Хабаров неопределенно сказал:

— Пушкин плохо не напишет.

Вернулся к столу. Хабаров помешал чай в стакане. Балун молчит. Смотрит на него. Вдруг спрашивает:

— А где он сейчас Пушкин? В Москве?

— Что ты мне зубы заговариваешь? — опять сердито говорит Хабаров. — Пушкин, Пушкин. Убили Пушкина. Как будто бы ты не слышал!

— Не слыхал, — вдруг взволновавшись, говорит Балун. — Это когда же было? Честное слово, не слыхал.

— Это давно было, — говорит Хабаров, и опять сердито: — У нас сейчас разговор не про Пушкина. Ведь судить-то тебя будут.

Балун молчит.

Хабаров подходит к нему, кладет руку на плечо, говорит:

— И тут уж я тебе помочь ничем не могу. Суд сам разберет, кто из вас виноват, — ты или Ваня Курский.

— Ваня не виноват, — говорит Балун. — Это все я один.

— Ну, вот после суда поговорим.

Балун медленно идет к дверям, у дверей останавливается и спрашивает:

— А кто его убил, товарищ Хабаров?

Хабаров удивлен:

— Кого?

— Ну, Пушкина.

Хабаров сдерживает улыбку:

— Дантес его убил.

— Не русский что ли?

На вопрос не последовало ответа. Балун вздохнул.

— Каких людей убивают, гады. А что ему было за это, за убийство?

Хабаров, отпивая чай:

— Выслали его.

— Мало, — сказал Балун со вздохом. — Мало. Я б его мучал, суку. Какую глупость сделал. Идиот.

И ушел».

Этот отрывок из сценария может дать представление о характере и стиле сценария.

Ценность эпизода — в его внутреннем содержании, в подтексте. Внешнее содержание эпизода: Балун извиняется перед Хабаровым. Внутренняя задача для актеров, которая ощущается в диалоге и поведении действующих лиц: Балун мучительно думает о виновнике смерти поэта, постепенно забывая о том поводе, который заставил его притти сюда; все внимание Хабарова поглощено Балуном, неожиданно открывшемся перед ним с новой стороны, и Хабарову трудно скрыть свое восхищение им. Чтобы полноценно решить характеры, режиссеру нужно почувствовать эту внутреннюю жизнь эпизода.

Рядом с такими сценами в сценарии есть сцены большого драматического напряжения. Нилин удачно решает в единстве комедийные и драматические моменты и в этом смысле продолжает хорошую кинематографическую традицию, которую представляют Козинцев и Трауберг, Барнет, Хейфец и Зархи и другие. В их картинах сплошь да рядом трагедийное снимается смешным, эпизод трагической окраски — эпизодами с комедийными акцентами. В этом смысле в Большой жизни хорошо строится сцена товарищеского суда над Балуном. Очень серьезная, полная внутреннего обаяния, она при тонком режиссерском решении будет одной из лучших сцен картины. Судья Козодоев, старик-шахтер, учитель Балуна, ведет себя строго, но житейски непосредственно на своем почетном посту. Впервые в жизни ему приходится выполнять такие функции. Эпизод лишен всякого схематизма—ему придан внутренне оправданный, житейский убедительный характер.

После суда Балун окончательно бросает пить и становится лучшим стахановцем, начинает жить большой жизнью в полном смысле этого слова. Нилин сумел заметить и выразить такие черты в характере Балуна, которые превращают новую схему — задачу персонажа — в полнокровный и убедительный персонаж.

Своим расцветом Балун обязан партии, советской власти, их живым представителям и, в первую очередь, Хабарову. Свою наблюдательность, умение разбираться в людях и верно направить их Хабаров проявляет на протяжении всего сценария, и проявляет не только потому, что находится на определенном посту, а потому, что — это в самом существе его характера, иначе он и не может поступать. И все же для актерского исполнения его роль представляет значительные трудности; в сценарии Хабаров лишен сообщенной биографии и романической линии, которые в романе ярче очерчивают его как личность.

Мы выделили одну линию сценария, но и остальные — Вани Курского, Петухова и других — решены в том же плане непрямолинейного развития, реалистических характеристик, отчетливо выраженного настроения эпизодов.

В этом—положительное значение Большой жизни. И все же писатель Нилин сделал в сценарии известную уступку элементарному представлению о кинематографе.

В фильме Человек идет в гору есть такой персонаж — предшахкома Усынин, ничтожество и шляпа, имеющий вспомогательное значение. Он оттеняет фигуру Хабарова. В сценарии этот второстепенный персонаж (да еще Кузьмин и Ляготин — знаки, изображающие врагов) стал играть непомерно большую роль.

В романе не очень-то было понятно, как Хабаров терпит Усынина на протяжении долгого времени, но Нилину удалось сделать так, чтобы эта шероховатость мотивировок не бросалась в глаза. В сценарии же буквально нет части, где бы ни появлялся Усынин со своими глупыми реляциями по каждому поводу. Сначала Усынин производит впечатление водевильного персонажа, затем, когда его очевидные пошлости все больше повторяются, начинает вызывать удивленное внимание к нему со стороны автора.

В чем дело, — уже серьезно спрашиваешь себя, — какое имеет оправдание это исключительное внимание к фигуре элементарной и, главное, очевидной с первого же кадра? Для движения сюжета? Но это очень слабое оправдание: легче всего вести сюжет по линии такого напряжения. Для обогащения содержания сценария? Но для этого не нужно было такого большого места уделять Усынину (заметим, кстати, что в финале есть целая сцена заседания бюро райкома, существующая для того, чтобы истолковать зрителю Усынина, и без того ясного).

Чтобы парализовать возражения такого характера, в сценарий введено оправдание:

Хабаров говорит Усынину:

«Я с тобой ссориться не хочу. Наша ссора может стать такой щелью, в которую легко проникнет враг, чтобы вредить нашей шахте».

Каждый, кто знает Усынина, поймет, что это по меньшей мере странное объяснение к тому же фальшиво, неискренне и чуждо природе самого Хабарова. Оно понадобилось для того, чтобы оправдать ту сюжетно-активную роль, которая неправомерно выделена в сценарии Усынину: с деятельностью Усынина связан ряд сюжетных ситуаций, придающих видимость напряженного развития действия (особенно после эпизода с обвалом). Эти ситуации не только тривиальны, но и в значительной степени чужеродны основному сюжетному ходу, связанному с образами Балуна и Хабарова.

Отсутствие внутреннего оправдания для неожиданного в сценарии развития образа Усынина (которое наложило отпечаток на сюжет и стиль сценария) приводит к мысли, что в Большой жизни действительно сделана уступка элементарному представлению о кино. Кому адресовать этот упрек — автору или консультационному аппарату, — не это сейчас существенно. Существенно то, чтобы упрощение не распространилось в процессе постановки на остальных действующих лиц, на ситуации сценария.

Не в том заключается специфика кинематографа, чтобы огрублять основной замысел произведения. В картине должны быть сохранены атмосфера и настроение сценария, его благородное начало, его реалистическая простота.

Очерки из истории зарубежного кино

II. ИНС и ЕГО ШКОЛА. ЭРИК ШТРОГЕЙМ*

Г. Авенариус

Из многочисленных учеников Давида Гриффита наибольшее значение имеет в истории американского кино Томас-Гарпер Инс (1882—1924).

Этот режиссер был первым крупным «продусером», пионером производства «двухкатушечных» (двухчастных) картин, создателем большой школы американских режиссеров и актеров.

Становление так называемой «школы Инса» неразрывно связано с историей киногорода Голливуда.

Инс принимал непосредственное участие в строительстве Голливуда. Он построил студии в Калвэр-Сити и Инсвиле. Уже в 1909 году он работал режиссером-администратором, а с 1915 стал вице-президентом фирмы «Triangle» («Треугольник»).

Из ранних фильмов Инса (1909—1914) наиболее удачными и содержательными считаются Итальянец, Тайфун (по пьесе Мельхиора Ленгиеля) и Гнев богов.

Начиная с 1915 года Инс организовал работу своей студии «Кай-Би» по принципу капиталистической рационализации кинопроизводства.

Рационализация началась с отделения съемочно-постановочной (режиссерской) работы от литературно-сюжетной (сценарной) и создания своеобразного «сценарного бюро», во главе которого Инс поставил Джона Гарднер-Сюлливена.

Школа Инса по справедливости должна была бы называться школой Инса—Сюлливена.

Сценарное бюро создавало несколько сценариев одновременно, и Инс получил возможность одновременно руководить постановкой нескольких картин.

У Инса работали параллельно свыше десятка режиссеров-постановщиков. В год студия Инса выпускала свыше 50 картин.

Марка «Thomas H. Ince Production» обозначала, что в постановке фильма принимал творческое участие сам Инс.

Чтобы успешно работать над десятками фильмов одновременно, Инс, естественно, должен был стандартизировать свою продукцию и выпускать картины сериями. Такой «серийный» выпуск фильмов, стандартизация сюжетов и образов наложили свой отпечаток на всю работу школы Инса, начиная с принципов драматургической организации материала и кончая стилем актерской игры.

◇

За время своей работы в американском кино (1909 — 1924) Инс проделал довольно сложную творческую эволюцию.

В начальные годы своего творчества (до 1918 г.) Инс являлся типичным выразителем рузвельтианской (имеется в виду Теодор Рузвельт) политики.

Президент Теодор Рузвельт был идеологом американского империализма.

30 апреля 1903 года на открытии выставки в Сан-Луи Рузвельт произнес программную речь.

«...Время пионерства,—говорил он,—с его суровостью и грубостью, его невероятным трудолюбием, романтической и полудикой жизнью безвозвратно отошло в прошлое, но необходимость в качествах, присущих пионерам, остается прежней...»

От подобных фраз до пропаганды литературы «красной крови» (Read-blood) — литературы о пионерах далекого Запада, о специфически американской экспансии в так называемые «свободные земли» — был всего один шаг.

Охотничьи мемуары самого Рузвельта и его книга «Дикие всадники» в свое время считались вершиной литературы «Read-blood»

Образы пионеров далекого Запада (Far-west), исполненных неудержимой предприимчивостью и сильной волей, всячески культивировались в рузвельтовскую эпоху; произведения, отражающие эти образы, связывались с демократической эрой американской истории; империалистические идеи агрессии, грубой силы и жестокости правящие капиталистические группы пытались превратить в «традиции свободной демократической страны».

Одним из представителей этого течения был в американской литературе некоторое время Джек Лондон, в американском кино — Томас Инс

В творчестве Инса и группы его учеников (Уильям Харт и др.) героические времена борьбы за «фронтиры» и колонизации свободных земель оживали в образах суровых и простых людей, завоевывающих безграничные просторы девственных степей, безмолвие снежных равнин Аляски и выжженые солнцем золотоносные пески Калифорнии.

Под непосредственным руководством Инса было создано свыше сотни картин о далеком Западе — о золотоискателях, ковбоях, переселенцах и бандитах.

Фоном действия большинства «Western-films» (западных фильмов) Инса была «девственная» почва западных прерий.

Вот как описывал ее Энгельс:

...«Ни одна старая почва не может с нею конкурировать. Это—изумительная земля, ровная или слегка волнистая; это почва, которую не колебали мощные сотрясения... готовая для непосредственной обработки» (Собр. соч. т. XV, стр. 575).

В течение XIX века эта почва служила своеобразным «внутренним резервом» США, наличие которого было специфично для развития капитализма в США.

С начала XIX века после кризисов 1819 и 1837 годов на Запад тянулась непрерывная волна переселенцев, состоявшая в основном из разоренных новоанглийских фермеров-иммигрантов, а также выброшенных на улицу рабочих и служащих северных городов.

После открытия (в январе 1848 года) в Калифорнии золота началась так называемая «золотая лихорадка». За один 1849 год в Калифорнию переселилось свыше 80 000 человек. Вместе с честными тружениками, тяжелым трудом добывавшими золотые слитки, появились в Калифорнии также темные уголовные элементы и авантюристы всякого рода.

Борьба с бандитизмом, доходящая до взаимных убийств и расправ, суд Линча, грабежи, преследования и прочее стали в калифорнийских поселках бытовым явлением.

---

* См. «Искусство кино», 1939 год, № 5.

Именно эти «родимые пятна» периода золотой лихорадки и переселения на Запад нашли свое яркое отражение в «вестернах» Инса.

Инс умел передавать в кадрах и эпизодах своих фильмов атмосферу «далекого Запада». Для изображения своих героев (ковбоев, авантюристов, кабатчиков, танцовщиц и т. д.) — упрямых, решительных, грубых людей — он находил скупые, но выразительные штрихи; колоритные сцены драк, погонь и убийств чередовались с эпизодами, полными искреннего лиризма.

В качестве примера приводим краткое либретто фильма Инса «Последняя карта» (1915).

Действие происходит на золотых приисках Дрей-Крик (Калифорния).

Золотоискатель-неудачник Джимми Фрезер проигрывает в карты последние крупинки золота кабатчику Нэду Стэмпу.

После проигрыша Джимми решается ограбить Стэмпа. Грабеж — это его «последняя карта».

Ограбив кабатчика, Джимми спасается бегством; Стэмп и его компаньон Винд Ривер пускаются в погоню. Во время преследования Стэмп убивает Джимми. В тот же день неожиданно приносят письмо на имя убитого: к нему должна приехать сестра.

— Винд, — говорит Стэмп, — мне или вам придется сегодня солгать.

Стэмп встречает Эмму Фрезер и рассказывает ей, что Джимми погиб во время катастрофы на рудниках; Стэмп уступает Эмме свою хижину, солгавши, что это хижина ее покойного брата. Эмми влюбляется в Стэмпа. Через несколько дней танцовщица Анита, приревновав Стэмпа к Эмме, рассказывает Эмме, что Стэмп убил ее брата. Эмми, желая отомстить убийце, стреляет в Стэмпа и ранит его. Винд Ривер открывает Эмме, что Джимми был бандитом и что Стэмп убил его, защищаясь. Тронутая благородством Стэмпа, Эмми готова простить его, но, отвергнув любовь Эммы, Стэмп навсегда уезжает из Дрей-Крика.

В фильме Последняя карта — налицо все характерные признаки инсовского «western»: колоритный фон действия — прииски, скалистые каньоны, кабачок, степь; типичные герои — золотоискатель-неудачник, ставший грабителем, благородный кабатчик, оказавшийся невольным убийцей, ревнивая интриганка-танцовщица и беззащитная девушка, попадающая случайно в обстановку «далекого Запада»; типичные ситуации буржуазного приключенческого произведения: игра в карты на золотой песок, ограбление, погоня, перестрелка, убийство, приезд дилижанса в поселок золотоискателей и финальный «уход» благородного героя...

Западные фильмы школы Инса были полны фантазии и вымысла.

Фантазия эта была, разумеется, тенденциозна, а вымысел вел к прикрашиванию неприглядной действительности. Стремление героизировать эру «свободных земель», показать ее в занимательных красках и одновременно желание умолчать об истинной подоплеке пресловутого «движения на Запад» предопределили приключенческий характер большинства фильмов Инса о «далеком Западе».

Бандиты и авантюристы наделены в этих фильмах Инса чертами благородства; здесь Инс повторяет новеллы Лондона и Фр. Брет-Гарта.

Причины ухода героев на Запад тщательно завуалированы, даже мистифицированы: они «разочарованы», в их душе «моральная травма», они «отчаялись». Это романтическое «flous» типично для всех героев Инса.

В фильмах Инса романтизируются не только люди, но и природа. Вот для примера вступительные титры фильма «Blue-Blazes Rowden» (постановка Инса, сценарист Дж. Хоукс, режиссер Харт, 1918 г.).

«... Лес стоит подобно старинным друидам с грустными и пророческими голосами, он стоит подобно менестрелям с покоящимися на груди поседевшими бородами...».

«... в это безмолвие безграничного божьего собора вторглись разрушители...».

Наиболее законченным выразителем образов конквистадоров далекого Запада в фильмах Инса являлся Уильям Харт.

Это актер с железными мускулами, голубыми глазами и энергичным профилем, словно приросший к седлу и неотделимый от широкополой шляпы, кожаных нарукавников и кольта.

Одинокий, ушедший целиком в себя, затаивший в душе горькую обиду на все человечество, решительный и смелый, отщепенец культуры и общества, защитник слабых и угнетенных, «загадочная личность», благородный бандит — таков на экране основной герой Харта.

Скупой, четкий жест, лаконичная мимика грубого лица, суровый взгляд светлых глаз, плотно сжатые губы, упрямый тяжелый подбородок — таковы его отличительные признаки.

Харт повторяет себя из картины в картину: Загадочный Гаун, Певец Джимм, Мак-Ки и Молчаливый человек в исполнении Харта ничем не отличаются друг от друга. В нашем прокате демонстрировалась когда-то картина Человек неизвестно откуда, наскоро смонтированная из остатков двух различных картин Харта—Инса... и это не нарушило цельности образа основного героя.

◇

Идеализируя в своих западных фильмах эру свободных земель, Инс естественно выражал шовинистические настроения.

Он поставил в частности патриотическую ленту Битва при Геттисберге к пятидесятилетию (1863—1913) этого сражения, в июне 1863 года решившего исход войны северян с южанами.

К современной ему капиталистической действительности Инс в годы своего увлечения героическими временами «свободных земель» относился критически.

Инс и Сюлливан создали ряд драматических сюжетов о нравах и морали буржуазного общества.

Критика капиталистической действительности в фильмах Инса—Сюлливана была, разумеется, непоследовательной, уклончивой, хотя их фильмы часто касались основных противоречий и конфликтов буржуазного общества.

В фильме Итальянец (1914) Инс показал горестную судьбу итальянского гондольера, эмигрировавшего в США. В фильме Дивиденты (1916) показана жизнь бездушного скряги-богача, которого скупость довела до того, что он бросил своего юношу-сына на произвол судьбы: юноша спился и был убит в уличной драке. В фильме Те, которые платят (1918) Инс высмеял буржуа, считающих, что за деньги можно купить все, буржуа, привыкших покупать все, начиная от одежды, и кончая любовью и дружбой.

Наиболее известным фильмом Инса, содержавшим критику капитализма, был его пацифистский фильм Цивилизация (1916).

С 1914 года американская буржуазия не переставала готовиться к войне.

На выборах 7 ноября 1916 года разыгралась борьба между жаждавшим войны промышленно-финансовым Северо-востоком и желающими сохранить мир аграрными штатами Запада и Юга. Вильсон победил под лозунгом Он удержал нас от войны (He Kept us out of War). Предвыборную кампанию Вильсон провел с чисто американской помпой: произносились миролюбивые речи, вильсоновские эмиссары ездили в Европу с проектами ликвидации войны и т. п.

Фильм Цивилизация сыграл значительную роль в проводимой Вильсоном избирательной кампании. Премьера Цивилизации состоялась 2 июня 1916 года в нью-йоркском театре «Критерион». Фильм пользовался огромным успехом. Впоследствии на вопрос: «Что было причиной вашего успеха на выборах в ноябре 1916 года?» Вильсон отвечал — «Цивилизация Томаса Инса.»

Постановка фильма Цивилизация не помешала после вступления США в империалистическую войну (январь 1918 года) Инсу и его ученикам включиться в милитаристическую агитацию постановкой милитаристических фильмов Где-то во Франции, Да здравствует Франция, Последний рейс Цеппелина и др.

Когда война закончилась Инс от воспевания «эпохи свободных земель» (середина и конец XIX века) переходит к романтизации типично американского «делового преуспевания».

Эта романтизация «бизнесса» в американской литературе выразилась в развитии жанра «деловой повести», пионерами которого явились Уайт и Лоример.

Self-mad-Man (человек, сделавший свою карьеру самостоятельно) становится любимым героем американской литературы XX века. Прославление якобы существующих в Америке «равных для всех» условий и «закона» отдельных удач — такова основная тема этого литературного жанра.

На новом (послевоенном) этапе своего творчества Инс отказался от дальнейшего сотрудничества с постановщиками «западных» фильмов (что неоднократно объясняли размолвками и дрязгами между Инсом и его сотрудниками). Характер и типаж продукции Инса резко изменились: вместо золотоносных песков — мелкие конторы, вместо ковбоев и бандитов — юные клерки, молодые жизнерадостные изобретатели, спортсмены, адвокаты и пр., вместо Уильяма Харта—Чарльз Рей, Дуглас Мак-Лин и Ричард Толмедж.

От опоэтизированного изображения калифорнийских рудников Инс перешел к так называемому «нежному» реализму деловых повестей.

Десятки «деловых» повестей Инса и его учеников наводнили американские экраны. В них идеализировалась пошловатая обыденность, пропагандировалась нежная идиллия мещанского быта, «демократической» Америки.

«Нежный» реализм американской литературы и американского кинематографа — не более, как американский вариант буржуазного реализма.

Авторы «деловых повестей» тщательно и правдиво воспроизводили на экране атмосферу действия фильма (чем впоследствии не раз восхищался Луи Деллюк), которое обычно развертывалось в маленьких провинциальных городках и фермерских усадьбах. Характеры действующих лиц были достаточно типичны, чего нельзя сказать об обстоятельствах, которые окружали героев и определяли линию их поведения.

Счастливая случайность обычно подменяла закономерности капиталистической действительности, фальсифицируя ее, а к финалу каждого сюжета неизменно приклеивался стандартный «счастливый конец».

Юноша освобождается от дурной наследственности — алкоголизма (Семейная тайна, 1918), безработный изобретает электровибратор (Билль Генри, 1919), юноша становится сыщиком-любителем (Деревенский сыщик, 1920) и т. д.

Основным героем подобного рода деловых фильмов являлся Чарлз Рей.

Рей — актер очень большой, предельно разработанной внешней техники, для него характерны — простота, четкость, ритмичность, игра на нюансах.

Образцом его актерского стиля могут служить сцена ссоры в фильме Деревенский сыщик и сцены ревности в фильме Девушка, которую я любил (оба фильма были в советском прокате).

Помимо серий деловых фильмов с Чарльзом Реем, Инс работал также и над постановкой комедий. Комедии Инса— либо комедийный вариант деловой повести (весьма популярный у нас когда-то Готтентот с Дугласом Мак Лином), либо пародия на ту же деловую повесть (Ледяная пуля с Уильямом Десмондом).

Последней из картин Инса, прошедшей в США с большим успехом, явилась инсценировка пьесы О'Нейля Анна Кристи (1923). Тема разлада мечты и действительности, затронутая в драме О'Нейля, в фильме Инса нашла весьма условное и компромиссное решение.

Инс оставил огромное, к сожалению, очень плохо изученное наследство. Так называемая «Школа Инса» — значительное явление в истории американского кино.

Из школы Инса вышли такие режиссеры, как Фред Нибло (Кровь и песок, Три мушкетера, Знак Зеро), Френк Бэрзедж (Тайны — у нас Три испытания), Шертцингер (Долина горючих скал), Ли (Колючая проволока) и др.

Наиболее типичные актеры Инса — Доротея Дальтон, Чарльз Рей, Дуглас Мак-Лин, Уильям Харт, Роберт Мак-Ким, Сессю Хайякава, Колин Мур, Бесси Баррискаль.

С Инсом работали также Уоллес Бири, Лон Чаней, Клайв Брук, Джон Джильберт и др.

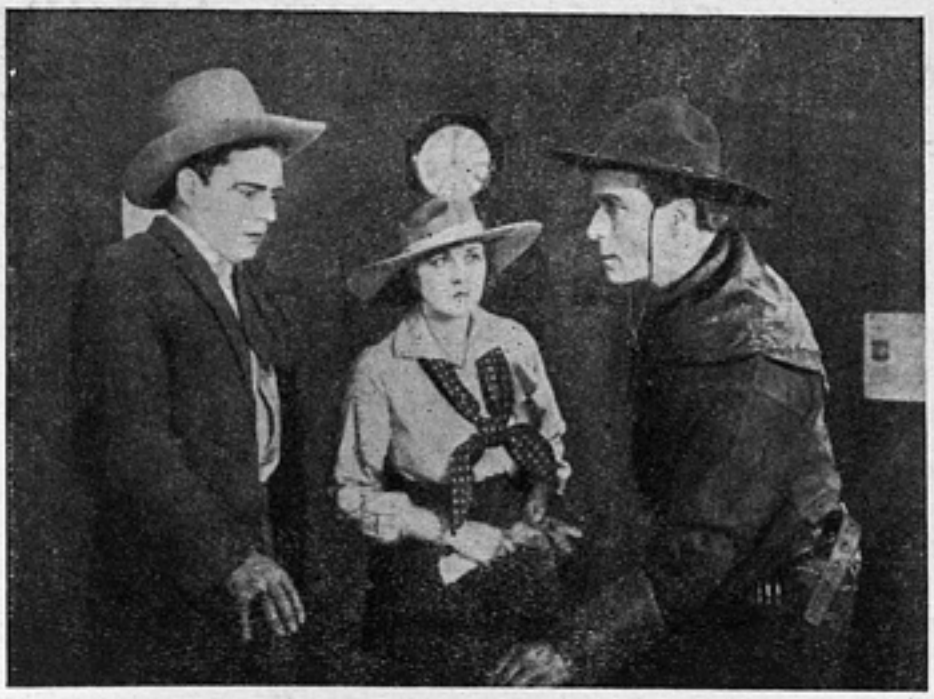
Для актеров школы Инса характерны высокотренированный актерский жест, скупая, хотя и очень выразительная мимика. В построении образа актер Инса идет, как правило, от внешнего рисунка роли к раскрытию ее психологического содержания. Подлинное переживание часто подменяется техникой игры, умением.

Инс сделал очень много в области монтажа. Деллюк (в книге Cinema & et C°») восхищается ритмичностью эпизода колокольного звона в фильме Дитя цивилизации (1916); изобразительная трактовка кадров в фильмах Инса (операторы Джоэ Аугуст, Честер Лионс и др.) — полезнейший материал для изучения.

В 1915 году Инс первый ввел в своих фильмах искусственное освещение, опередив в камерном использовании света на несколько лет операторов немецкого психологического фильма (Пик, Мурнау и др.). В фильмах Чистокровка (1915), Картины души (1916) и других встречаются замечательные образцы графической композиции кадра.

В 1921 году Инс и де-Грасс поставили первый в американском кино полнометражный безнадписный фильм Старая купальня с Чарльзом Реем.

В советском прокате было свыше пятидесяти фильмов, поставленных Инсом, в том числе Дивиденды (у нас



«ЗАГАДОЧНЫЙ ГАУН»

Постановка Т. Инса. Режиссер У. Харт. (Парамоунт, 1918). На фото: Актеры Лон Чаней, Катрин Мак-Дональд и Уилльям Харт

Дивиденды Атлас К°), Те, которые платят, Загадочный Гаун (у нас Победа Гауна) Акула Монро (у нас Гроза Юкона), Blue-Blazes Rowden (у нас Нэль из Манхэттена), Последняя карта, Ледяная пуля (у нас За кулисами Голливуда), Пламя Юкона, Закон Севера, Готтентот (у нас Чорт) и Анна Кристи.

Высокую оценку творчеству Инса дают такие знатоки американского кино, как Деллюк, Леон Муссинак и Гарри Керр.

«...В лице Томаса Инса мы имеем первого поэта экрана. Он внес в кинематограф мощный пафос и глубоко волнующий лиризм» (Муссинак).

«...Гриффит — человек вчерашнего дня, Инс — сегодняшнего. Инс в совершенстве владеет искусством экрана» (Деллюк).

«...Творчество этого режиссера редко излучает сияние, но в то же время надо признать, что он — большой мастер» (Керр).

На фильмах Инса и его учеников изучали киноискусство многие мастера мирового экрана, в первую очередь мастера французского «Авангарда».

◇

Штрогейм (выходец из разорившейся аристократии) с 1915 по 1919 год был актером, к режиссерской работе приступил в 1919 году.

За 13 лет режиссерской работы Штрогейм поставил всего шесть картин, из которых в неискаженном буржуазной цензурой виде увидела экран только одна.

Фильмы Штрогейма Сумасбродные жены (1922), Алчность (1924), Веселая вдова (1925), Свадебный марш (1927) и Королева Келли (1929) — жестокие и злые сатиры на капиталистический мир.

Бывают художники, обличающие не смехом, а только сарказмом; у них вместо анализа — нигилистическое отрицание, вместо юмора — желчь. Таковы в литературе Путешествие на край ночи Селина, Кубок змей Мориака, таковы на экране памфлеты Штрогейма.

Штрогейм болезненно ненавидел капиталистический город, где, как он говорил, «...нужно брать мегафон, чтобы сказать своей подруге о том, что ты ее любишь; где нужно броситься в воду, чтобы доказать, что ты голоден; где нужно жечь тысячедолларовые билеты, чтобы доказать, что ты богат...»

В изображении этого ненавистного ему города и его обитателей он прибегал к гротеску, гиперболе, резким натуралистическим эффектам.

Сценаристы Голливуда не умели писать сценариев для желчных и ядовитых фильмов Штрогейма — Штрогейм сам писал сценарии для всех своих постановок; актеры Голливуда не смогли бы найти краски и тона для изображения выродков, фигурировавших в его сценариях, — Штрогейм сам играл главные роли в своих фильмах.

Актерское искусство Штрогейма было столь же беспощадно и желчно, как и его режиссерская манера. Ему часто запрещали сниматься в своих картинах; Штрогейм в таких случаях находил актеров, которые могли бы дублировать его самого. Так было с актером Рой Д'Арси в фильме Веселая вдова.

Положительной программы у Штрогейма никогда не было, положительных героев в его фильмах — тоже.

Постоянными персонажами его картин являлись выродки, негодяи, подлецы.

Штрогейм безжалостно расправлялся со своими героями. На фоне канонизированных Голливудом «happy-end» трагические концовки его сатир, полных сарказма и ненависти, звучали дерзким вызовом и криком протеста: негодяй—герой фильма Слепые мужья умирает в горах, и коршун терзает его труп; граф Романовский (Сумасбродные жены) погибает от руки оскорбленного отца, труп его сбрасывают в канализационную трубу; Мак-Тиг, убийца жены и друга, умирает от голода и жажды в безводной пустыне, ухватившись руками за слиток золота (Алчность), героиню фильма Королева Келли жестоко пороли.

Для своих сатирических фильмов Штрогейм умел найти в капиталистической действительности наиболее уязвимые места. Сумасбродные жены — сатира на пошлую американскую мораль, чудовищный гротеск, обнажающий героев и их чувства; Алчность — сатира на всепоглощающую жажду наживы и золота — основную специфическую черту всякого буржуазного общества;

«РАСКАЛЕННЫЕ ДОЛЛАРЫ»

Постановка Т. Инса. Режиссер Дж. Сторм. (1939 г.). На фото слева арт. Чарльз Рей

Свадебный марш и Женитьба принца — фильмы о безысходном кризисе и вырождении аристократии.

Штрогейм настойчиво и последовательно, не стесняясь в выборе средств, втаптывал в грязь все «священное» и «заветное» для обывателя и мещанина.

Любовь, дружба, честь, мораль, долг — все это, опошленное буржуазией, художник показывал в физиологически-отвратительном, изуродованном и смешном виде.

Штрогейм не понимал капиталистической действительности, но он ее инстинктивно ненавидел. Обличение этой действительности составляло смысл его творчества.

В картинах Штрогейма, несмотря на их натуралистичность и обилие предельно-гиньольных сцен, от которых, по отзывам зрителей, «волосы шевелились на голове», встречались исключительно острые эпизоды, безошибочно бьющие в цель, разоблачающие и уничтожающие.

Таков эпизод с «общественным мнением» в Сумасбродных женах. Негодяй, граф Романовский обманывает американского консула с его женой; ночью после дождя они попадают в уединенную хижину в лесу. Неожиданно во мраке ночи появляется неизвестная личность, с фонарем в руках и капюшоном на голове.

Это — «общественное мнение».

В США есть такой «закон» буржуазной морали: «при приеме гостей противоположного пола в спальной комнате необходимо оставить дверь спальной приоткрытой по крайней мере на шесть дюймов».

«Общественное мнение» подкрадывается к лесной хижине и жадно заглядывает в окна: через окно видны жена консула и граф Романовский. Лицо «общественного мнения» искажается злорадной усмешкой — оно порывисто распахивает дверь хижины, но... кроме графа и жены консула в хижине оказывается еще древняя старуха, хозяйка хижины.

«Общественное мнение» разочаровано тушит фонарь и уходит. Пусть консул обесчещен, пусть жена его обманута и ограблена, пусть совершаются любые преступления и беззакония, —

лишь бы «дверь спальной была при этом открыта на шесть дюймов...».

Для Штрогейма типично нездоровое, порой доходящее до садизма, увлечение показом грязи и безобразия. Предельный натурализм сочетается у него подчас с декадентским нездоровым психологическим символизмом. Герои его картин морально обнажены и даже с некоторым цинизмом изображены на экране во всей своей неприглядности.

Штрогейм находил своеобразное наслаждение в борьбе с магнатами Голливуда. Он работал в пяти фирмах, пять раз его выгоняли со скандалом, но он был настойчив и тверд.

Над чем бы он ни работал — над собственным ли сценарием (Сумасбродные жены, Свадебный марш), над романом ли Франка Норриса (Алчность), над оперетгой ли Легара (Веселая вдова), — всякая вещь получала в его интерпретации неповторимый оттенок, из-за каждой его картины возникали скандалы, и большинство фильмов осталось незаконченным. Артур Рипплей, Джюния Мэтис, Джозеф фон Штернберг, Руперт Джулиан, Пауль Людвиг Штейн, Эдмунд Гоульдинг, Марсель Л. Эрбье — вот неполный список людей, которых нанимали фирмы Голливуда, чтобы закончить произведения Штрогейма.

Путь Штрогейма — путь от сатиры на вырождающуюся феодально-дворянскую аристократию (Слепые мужья, Веселая вдова) к сатире на современный капитализм (Сумасбродные жены, Алчность и пр.).

В своих картинах Штрогейм порой был предельно натуралистичным. Разинутый на экране крупным планом рот, полный гнилых зубов, символизирующий алчность и стремление к наживе (Алчность), жуткая сцена на свалке, где бывший дантист Мак-Тиг, выгнанный женою, завтракает гнилыми отбросами и среди них находит фото своей жены, мелкие дрязги в семействе разорившихся аристократов, выдающих сынка-шалопая за дочь фабриканта мозольных пластырей (Свадебный марш), финал Сумасбродных жен, где выродок белоэмигрант пытается изнасиловать сумасшедшую девчонку и т. д...

Штрогейм не щадил красок и таланта для критики окружающей действительности; в свою очередь буржуазия не церемонилась со Штрогеймом.

Помимо всякого рода репрессий (увольнение, штрафы, наложение ареста на имущество) против Штрогейма была мобилизована реакционная пресса. Его называли выскочкой и скандалистом, бездарным режиссером, который капризами прикрывает свое творческое бессилие.

Творчество Штрогейма было исключительным (на том этапе) явлением в практике Голливуда. Неповторимость, «аттракционность» Штрогейма была ловко использована дельцами Голливуда в качестве дежурной сенсации, затем неудобная и дорогостоящая игрушка была выброшена: в 1936 году Штрогейм вынужден был покинуть Голливуд.

С 1936 года Штрогейм — актер французского кинематографа. Он снимался у Раймонда Бернара в шпионском фильме Марта Ришар на службе Франции (роль немецкого шпиона фон-Людова), у Пьера Шеналя в Алиби и Деле Лафарж, у Христиана Жака в Железнодорожных пиратах и Беглецах из Сент-Ажиля, у Ренуара в Великой иллюзии (роль коменданта лагеря военнопленных Рауфенштейна), у Вине в Ультиматуме и др.

Когда-то в Голливуде за Штрогеймом закрепили амплуа «негодяя». Именно в этом амплуа он и выступал в Сердцах мира Гриффита, Сердцах человечества Холубара и др.

Во французском кино Штрогейму пришлось работать... в том же амплуа; ему удалось в ряде фильмов создать яркие, обличающие образы.

В 1938 году Штрогейму была поручена постановка картины Железная корона. Повидимому, творческие замыслы Штрогейма показались «опасными»: после очередной стычки режиссера с предпринимателями постановка была передана другому режиссеру.

Несмотря на это, все, что сделал Штрогейм, нашло живейший отклик у передовых мастеров зарубежного кино.

Вот, для примера, отзыв Ренуара о Штрогейме: «Чему только мы не можем научиться у этого мастера, по моему мнению, — величайшего творца фильмов за все время существования киноискусства?

Я ставлю его выше Чаплина, потому что для того, чтобы тронуть сердца зрителей он никогда не злоупотребляет чувствительной стрункой, на которой так часто и так успешно играет гениальный комик.

Высокомерное чувство собственного достоинства всегда держало его вдали от всякой сентиментальности».

◇

Творчество крупнейших мастеров американского кино — Гриффита, Инса, Чаплина и Штрогейма — служило источником, которым пользовались их многочисленные ученики, последователи и преемники. Весь так называемый «немой» период развития кино в США шел под знаком влияния этих художников.

РОЛИ КОТОРЫЕ ЗАПОМНИЛИСЬ

САВКА — П. АЛЕЙНИКОВ

Как формируется передовик производства, ударник, стахановец?

Социалистическое отношение к труду, новые качества передовика производства не всегда заложены в человеке (хотя бы и пооктябрьского поколения) от природы. Обычно они появляются в процессе переплавки человеческого сознания в производственном процессе; они—эти качества—не врождены, а благоприобретены.

Это показывает кинокомедия Трактористы (сценарий Е. Помещикова), содержащая и полудраматический конфликт.

Конфликт состоит в том, что тракторная бригада Назара — скептика, лодыря и расхитителя бензина — встречает в штыки нового бригадира Клима, демобилизованного танкиста-дальневосточника..

Одна из наиболее колоритных фигур в бригаде — Савка в исполнении Петра Алейникова. В первой половине комедии Савка лодырь, задира и бузотер. Он — один из зачинщиков «кошачьего концерта», которым бригада встречает нового руководителя, противник его первых распоряжений.

Но воля нового бригадира, его красноармейская напористость и знание дела побеждают сопротивление всей бригады. Трактористы и подручные идут за новым руководителем, добиваются первенства в МТС. И одним из самых активных среди трактористов становится тот же Савка. С большой темпераментностью, подвижностью, убедительностью передает Петр Алейников порывистый и искристый характер Савки. Этот образ, при всей своей противоположности другому образу П. Алейникова, созданному три года назад, — зимовщику Молибоге из фильма Семеро смелых,—чем-то перекликается с ним.

...Хотите увидеть один из путей, каким формируется передовик производства, ударник, стахановец?

Не смущайтесь, что это будет показано особыми средствами комедийного жанра.

Посмотрите Савку — Алейникова в Трактористах.

ПРОДАВЕЦ ПИЯВОК — С. МАРТИНСОН

Сергей Мартинсон — актер острой характерности, подчеркнутого гротеска, утрированно-резкого стиля игры.

На протяжении разнообразной актерской работы С. Мартинсона — от Мюзик-хола до Театра Революции — эти качества порой мешали артисту создавать законченный образ. Его резко экспрессивная манера игры не раз вступала в противоречие с внутренними чертами образа, который надлежало передать: его блестящая актерская техника не служила средством для раскрытия существа образа, но выпирала из него, делалась явной самоцелью.

С радостью увидит зритель, что в фильме Золотой ключик такого противоречия в игре Сергея Мартинсона нет.

Продавец пиявок Дуремар — один из наиболее отрицательных персонажей фантастической сказки о поисках пропавшего золотого ключика. Верный спутник и сообщник злого Карабаса-Барабаса, Дуремар принимает непосредственное участие во всех его проделках и нередко становится жертвой собственной холопьей преданности.

По своему характеру Дуремар так же скользок и противен, как пиявки, которыми он торгует. По своему внешнему облику — так же отвратителен, как его товар.

Сумму этих внутренних и внешних качеств выразительно передает Сергей Мартинсон. Порой он сам начинает казаться какой-то пиявкой, желающей присосаться к Буратино, мальчику из полена, высосать его кровь и похитить у него золотой ключик. Дуремар—Мартинсон прекрасно сливается с окружающей фантастической обстановкой сказки Золотой ключик, которую с несколько излишней щедростью красок и деталей поставил А. Птушко.

Сейчас С. Мартинсон с успехом выступает в Театре Революции в «Павле Грекове». В его игре реалистическая манера сочетается с острой выразительностью.

После условной роли продавца пиявок Дуремара будем ждать такой же удачной реалистической роли для талантливого артиста в советском кино.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

картин Томаса Г. ИНСА, находившихся в советском прокате

1. ФИРМА «NEW-YORK MOTION PICTURE COMPANY».

1914. Его час мужества (His Hour of Manhood) — у нас Час мужества (в программе — Харт из Черного лога). Режиссеры Т. Инс и Т. Чаттертон (2 части). Дебют Уилльяма Харта.
1914. Испытание храбрости (The Test of Courage) — у нас Следы на песке (в программе — Харт из Черного лога). Режиссеры Т. Инс и У. Харт (2 части).
1914. Бандит и священник (The Bandit and the Preacher) — у нас Кто он? (в программе — Харт из Черного лога). Режиссер Т. Инс и Р. Баркер. (2 части).
1914. Выгодная сделка (The Bargain) — у нас в программе Золотая руда. Режиссеры Т. Инс и Р. Баркер (2 части).
1914. Золотое сердце (A Heart of Gold) — у нас Злой малый (в программе — Харт из Черного лога). Режиссеры Т. Инс и Р. Баркер (2 части).
1914. Жена Джима Камерона (Jim Cameron's Wife) — у нас Жена Джима Коппера (в программе — Золотая руда). Режиссеры Т. Инс и У. Харт. (2 части).
1915. Пинто Бен (Pinto Ben) — у нас В степях Аризоны. Режиссеры Т. Инс и У. Харт.
1915. Последняя карта (The Last Card) — у нас Последняя карта (в программе — Приключения Уилльяма Харта). Режиссеры Т. Инс и Клиффорд Смит (2 части).

2. «TRIANGLE» («ТРЕУГОЛЬНИК»)

1916. Нищий из Каунпура (The Beggar of Cawnpore) — у нас Нищий из Каунпура. Режиссер Т. Инс.
1916. Дивиденды (The Dividends) — у нас Дивиденды Атлас Компании. Сценарий Дж. Гарднера-Сюлливена. Режиссеры Т. Инс и У. Эдуардс. (Луи Деллюк считает этот фильм одним из лучших произведений Инса).
1916. Чистокровка (Thoroughbred) — у нас Жертва отца, или В защиту касты. Сценарий Дж. Гарднера-Сюлливена. Режиссер Т. Инс.
1916. Налетчики (Raiders) — у нас Неведомые руки. Режиссер Т. Инс.
1916. Преступник (The Criminal) — у нас Слабый пол. Режиссеры Т. Инс и Ч. Суикард.
1917. Ледяная пуля (Iced Bullet) — у нас За кулисами Голливуда. Сценарий Дж. Гарднера-Сюлливена. Режиссер Т. Инс.
1917. Человек пустыни (The Desert Man) — у нас Человек пустыни. Режиссеры Т. Инс и У. Харт.
1917. Пламя Юкона (The Flame of Jukon) — у нас Пламя Юкона. Режиссер Т. Инс.

3. «PARAMOUNT»

1917. Молчаливый человек (The Silent Man) — у нас Безмолвный Марр, или Хищники Флориды. Режиссеры Т. Инс и У. Харт.
1918. Узкий след (The Narrow Trail) — у нас Откровение, или Всадник с гор. Режиссеры Т. Инс и У. Харт.
1918. Железнодорожные волки (The Wolves of the Rail) — у нас Железнодорожные хищники. Режиссеры Т. Инс и У. Харт.
1918. Blue-Blazes Rouden — у нас Перемена Джима Роудена, или Нэль из Манхеттена. Сценарий Дж. Хоукса. Режиссеры Т. Инс и У. Харт.
1918. Те, которые платят (Those Who Pay) — у нас Те, кто платят. Режиссеры Т. Инс и Р. Уэст. Сценарий Дж. Гарднер-Сюлливена.
1918. Семейная тайна (The Family Skeleton) — у нас Современный Тантал. Режиссеры Т. Инс и В. Шертцингер.
1918. Величайшее зрелище на земле (The Biggest Show of Earth) — у нас Звезда арены, или Дженни-укротительница. Режиссеры Т. Инс и Дж. Сторм.

Значительное влияние на литературные вкусы среднего американского читателя оказывает кино. В последние два года Американский институт общественного мнения проводил широкое обследование на тему «Какая самая интересная из прочитанных вами книг?»

В числе 20 наиболее интересных книг (по данным за 1938 год) были названы: «Цитадель» Кронина, «Маленькие женщины» Луизы Олькотт, «Повесть о двух городах» Ч. Диккенса, «Приключения Тома Сойера» Марка Твена, «Остров сокровищ» Стивенсона, «Граф Монте-Кристо» А. Дюма, «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Айвенго» Вальтер Скотта, «Давид Копперфильд» Ч. Диккенса и др.

Большинство из названных читателями 20 книг были в разное время инсценированы для кино. Таким образом кинофильмы способствуют повышению интереса американских читателей к тем или иным книгам. Хорошую кинокартину, отмечает директор института, смотрит примерно 15 миллионов человек; книги же прочитывают всего тысячи человек.

◇

Одна из радикальных голливудских кинофирм «Братья Уорнер» закончила производством антифашистский фильм Исповедь германского шпиона. Фильм выпущен несмотря на угрозы германских фашистов. В нем рассказано (в форме романа) о деятельности немецких шпионов—Гунтера, Румриха и Иоганны Гофман, парикмахерши с германского парохода «Европа», и т. д. Фильм консультировал Леон Тэрроу, один из разоблачителей германского шпионского центра в США. В основу сценария положен ряд подлинных документов (кадры, заснятые во время допросов шпионов).

◇

«Американская кинематографическая гильдия» (ассоциация 130 передовых голливудских актеров) приступает к постановке фильма Школа для варваров по книге Эрики Манн, дочери известного немецкого писателя Томаса Манна, эмигранта из фашистской Германии. Книга «Школа для варваров» рассказывает о том, как германские фашисты калечат умы и души детей.

Ряд кинокартин на известные литературные сюжеты снят за границей в последние годы. Кадры из этих фильмов в свою очередь послужили иллюстрациями к изданиям книг, легших в основу кинокартин. Так, во Франции вышли следующие книги, иллюстрированные кинокадрами. Давид Копперфильд Ч. Диккенса, Маленький лорд Фаунтлероя Бернетт, Маленькие женщины Луизы Олькотт и др.

◇

Новый фильм Александр Грэхэм Белл в котором рассказывается об изобретении телефона и его изобретателе, выпускает кинофирма «Твентис Сенчюри-Фокс».

Заглавную роль исполняет Дон Эмеч, роль глухой жены Александра Белла играет Лоретта Юнг.

◇

Несколько известных романов, как сообщает французский журнал «Бо з-Ар», будет экранизировано в этом году, среди них: «Собор Парижской богоматери» Виктора Гюго, «Ким» Редьярда Киплинга, «Камо грядеши» Генриха Сенкевича, «Двадцать тысяч лье под водой» Жюля Верна.

◇

Фильм Гекльберри Финн по знаменитой книге Марка Твена выпущен недавно американской кинофирмой «Метро-Голдвин-Майер». Западная печать отмечает превосходное исполнение артистом Микки Руни роли Гека.

◇

Фильм Цитадель по роману Кронина на тему о злоупотреблениях в медицинском деле, поставленный известным режиссером Кингом Видром (автором фильма Хлеб наш насущный) получил высокую оценку западной прессы.

◇

Фильм Большой вальс (во французском варианте Весь город танцует), выпущенный американской фирмой «Метро-Голдвин - Майер», демонстрируется в кино Англии и Франции.

Сюжет фильма довольно незначителен: он рассказывает о любовных коллизиях венского композитора Иоганна Штрауса с его женой и одной известной певицей.

Большой вальс поставлен известным французским режиссером Жюльеном Дювивье, использовавшим поэтическую музыку Штрауса.

Западная печать отмечает технические достоинства Большого вальса, в частности стремительность темпа.

◇

Новый мультипликационный фильм Гадкий утенок по сказке Ганса Андерсена выпускает в этом году известный американский художник Уолт Дисней.

Уолт Дисней намерен сделать также полнометражный фильм по известной пьесе Мориса Метерлинка «Синяя птица».

◇

Украденная жизнь —так называется новый английский фильм, в котором известная киноартистка Элизабет Бергнер играет двойную роль двух сестер-близнецов, необычайно похожих друг на друга. Одна из сестер — искренняя, любящая и честная девушка, другая — беспринципная, чувственная, лживая.

◇

В апреле в Париже состоялся закрытый просмотр фильма Выборгская сторона. Газета «Юманите» об этой картине пишет: «Максим выходит из рамок собственной истории. Он представляет партию и народ, теорию и жизнь».

◇

Фильм Александр Невский демонстрируется с огромным успехом в Англии и США.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

картин Томаса Г. ИНСА, находившихся в советском прокате

1918. Акула Монро (Shark Monroe) — у нас Гроза Юкона. Режиссеры Т. Инс и У. Харт.
1918. Загадочный Гаун (Riddle Gawn) — у нас Победа Гауна. Режиссеры Т. Инс и Л. Хилльер.
1918. Закон Севера (The Law of the North) — у нас По горячим следам, или Соединенные огнем. Режиссеры Т. Инс и И. Виллат.
1918. Пограничная радиостанция (The Border Wireless) — у нас Пограничная радиостанция. Режиссеры Т. Инс и У. Харт.
1918. Человек-тигр (The Tiger-Man) — у нас Шериф желтой собаки. Режиссеры Т. Инс и У. Харт.
1919. Справедливый Сандерсон (Square-Deal Sanderson) — у нас Степной волк. Режиссеры Т. Инс и У. Харт.
1919. Жестокая игра (Grim Game) — у нас Жертвы желтой прессы, Буржуазная алчность, или Авантюристы из Нью-Йорка. Режиссеры Т. Инс и И. Виллат.
1919. Кривой и прямой (Crooked and Straight) — у нас Провинциал. Режиссеры Т. Инс и Дж. Сторм.
1919. Следы фургона (Wagon Tracks) — у нас Следы фургона. Режиссеры Т. Инс и У. Харт. Сценарий Дж. Гарднера-Сюлливена.
1919. Билль Генри (Bill Henry) — у нас Электрический вибратор. Сценарий Дж. Джозефсона. Режиссер Т. Инс.
1919. The Busher — у нас Победа Браунвиля. Режиссер Т. Инс и Дж. Сторм.
1919. Юбки Джона (John's Petticoats) — у нас Юбки Джона. Сценарий Дж. Гарднера-Сюлливена. Режиссеры Т. Инс и Л. Хилльер (последняя постановка Инса с участием У. Харта).
1919. Рынок душ (The Market of Souls) — у нас Елена Ариэс. Режиссеры Т. Инс и Дж. де-Грасс. Сценарий Дж. Гарднера-Сюлливена.
1919. Молниеносный (Greased Lighting) — у нас 60 миль в час. Режиссеры Т. Инс и Дж. Сторм.
1919. Ошеломляющий удар (The Egg Crate Wallop) — у нас Удар. Сценарий Дж. Джозефсона. Режиссеры Т. Инс и Дж. Сторм.
1920. За дверьми (Behind the Door) — у нас Стальной капитан. Режиссеры Т. Инс и И. Виллат.
1920. Раскаленные доллары (Red-Hot Dollars) — у нас Старая вражда, или Без пяти пять. Режиссеры Т. Инс и Дж. Сторм.
1920. Деревенский сыщик (Village Sleuth) — у нас Курортный сыщик. Режиссеры Т. Инс и Дж. Сторм.
1920. Под поверхностью моря (Below the Surface) — у нас Тайна бездны, или Две жизни за... Режиссеры Т. Инс и И. Виллат.
1920. Будильник Энди (Alarm-Clock Andy) — у нас Двойник поневоле. Режиссеры Т. Инс и Дж. Сторм.
1920. Старомодный мальчик (An Old-Fashioned Boy) — у нас Неудачник, или Парень прошлых времен. Режиссеры Т. Инс и Дж. Сторм.

4. ФИРМА «FIRST NATIONAL».

1923. Чему жена научилась (What a Wife Learned) — у нас Последнее испытание. Сценарий Виллар Кинг Брадлей. Режиссеры Т. Инс и Дж. Гриффит Рей.
1923. Анна Кристи (Anna Christie) — у нас Анна Кристи. Сценарий Виллар Кинг Брадлей. Режиссеры Т. Инс и Дж. Гриффит Рей.
1924. Ее репутация (Her Reputation) — у нас Жертва скандальной хроники. Сценарий Виллар Кинг-Брадлей. Режиссеры Т. Инс и Дж. Гриффит Рей.
Готтентот (The Hottentot) — у нас Чорт, или Жокей смерти. Режиссеры Т. Инс., Дж. Хорн и Дель-Андрюс.

Кроме перечисленных картин в советском прокате были следующие фильмы Инса, подлинное название которых установить не удалось: Зеленые глаза, Конкуренты, Их гибель, Горный орел, Юный изобретатель, Рога и копыта, Меченая колода карт.

ПЕРВЫЕ КНИЖКИ СЕРИИ „МАСТЕРА КИНОИСКУССТВА"*

Гринвальд Я. — Максим Штраух
Зельдович Г. — Любовь Орлова
Лучанский М. — Тамара Макарова
Оттен Н. — В. Масалитинова.
Славентатор Д. — Николай Черкасов.
Чачиков А. — Сандро Жоржолиани.

Глубокий интерес широкого советского зрителя к творчеству и творческой биографии мастеров социалистического искусства не имеет ничего общего с нездоровым обывательским любопытством зарубежного мещанина к событиям жизни той или иной знаменитости. Не «карьера» художника, не путь его к славе интересует советского читателя. Наш читатель стремится узнать творческую жизнь художника, хочет узнать, как создавались те или иные популярные или любимые образы, чтобы еще лучше эти образы понять и полюбить.

Своевременен и уместен поэтому выпуск серии массовых брошюр «Мастера киноискусства». Уже первые выпуски этой серии позволяют сказать о том, что она не имеет ничего общего с аналогичными изданиями «Теакинопечати», исходившей в свое время от иностранных образцов кинобиографий. Четыре книжки из семи рецензируемых являются прежде всего популярными критическими очерками о творчестве актера. Их тема — не внешние события в жизни актера, а его работа в искусстве, его идейный и качественный рост.

Разумеется, книжки написаны не по одному рецепту. Характер и содержание каждой из них определяется и индивидуальностью мастера, которому она посвящена, и индивидуальным пониманием своей задачи каждым из авторов. Но общее направление, профиль серии в подавляющем большинстве найден правильно и удачно.

Первые выпуски серии посвящены киноактерам. Имена этих актеров хорошо известны зрителям, их выдающаяся творческая работа была по заслугам удостоена правительством орденами, их творческий путь при всем своеобразии отмечен общими чертами: все они — независимо от возраста и творческого стажа, полностью раскрыли свое дарование в последние пять-шесть лет, несмотря на то, что некоторые из них работают в театре или в кинематографе сравнительно уже давно.

Очень интересен и содержателен творческий путь Николая Черкасова. Мимист в оперном театре, эксцентрический актер мюзикхолла, а затем детского театра, он раскрыл свое замечательное дарование в последние годы в связи с общим ростом советского киноискусства, ростом кинодраматургии. Тогда выяснилось, что этот яркий актер, вызывавший смех зрителя своими забавными выходками, на самом деле художник большого и чрезвычайно разностороннего дарования, что главное в его творчестве—не эксцентрика, не комизм, которыми он раньше пленял зрителя, а большой драматический талант, позволяющий Н. Черкасову создавать различные сложные образы, достигающие порой трагической силы и величия.

Об этом пути Николая Черкасова живо, хотя и несколько поверхностно рассказано в книжке Д. Славентатора, одной из наиболее интересных книжек серии.

Кратко ознакомив читателя с театральной работой актера, Славентатор показывает его кинематографический путь, анализируя три наиболее значительные роли, создавшие популярность Черкасову: профессора Полежаева, Алексея (в Петре Первом) и Бетты (в фильме Друзья).

Можно пожалеть, что ограниченный размер книжки не позволил автору более подробно остановиться на остальных ролях, а также на его театральной работе. Замечателен тот факт (к сожалению, не отмеченный в книжке), что Черкасов одновременно создал два противоположных образа, как образ Алексея в фильме Петр Первый и образ Петра в одноименной пьесе Алексея Толстого.

Автора следует упрекнуть в том, что в своей книжке он останавливается, главным образом, на работе Черкасова, на внешней характеристике образа. Советскому читателю интересно было бы узнать не только о том, как автор создает внешнюю характеристику, но и о том, как он работает над источниками, позволяющими ему понять создаваемый образ и его историческое значение

Более содержательны четыре другие книжки серии, посвященные творчеству Штрауха, Масалитиновой и Макаровой. В этих книжках творческий путь актера не только описан, но и объяснен в связи с ростом советского театрального и кинематографического искусства.

Пожалуй, лучше всех удалось это сделать автору книжек о М. Штраухе Я. Гринвальду. Сложный и далеко не прямой творческий путь одного из лучших артистов советского театра и кинематографа М. М. Штрауха показан живо и интересно для самого широкого читателя. При этом популярный характер изложения не помешал автору дать достаточно серьезный анализ тех явлений в развитии социалистического искусства, которые определили художественное развитие актера. Читатель узнает из книжки о Пролеткульте и о работе С. М. Эйзенштейна, короче обо всем, что обусловило творческие поиски и симпатии актера.

Значительный материал по истории театра приведен и в книжке Н. Оттена о В. Масалитиновой. Серьезно и толково написанная брошюра о Масалитиновой по стилю, однако, несколько суховата. Это скорее статья для театрального или кинематографического журнала, а не книжка, рассчитанная на самого широкого читателя.

В книжке М. Лучанского рассказано о немногочисленных еще ролях молодой талантливой киноактрисы Макаровой, о ее творческой работе над каждой из этих ролей. Меньший объем материала позволил автору детальней проанализировать работу Макаровой, разобрать каждый из созданных ею образов и отдельные, наиболее интересно проведенные ею сцены фильмов.

Все эти книжки написаны хорошим языком, живо и занимательно.

Удача этих четырех книжек обусловлена тем, что авторы серьезно подошли к своей задаче и для построения популярной творческой биографии не ограничились описанием

* Госкиноиздат, 1939, цена каждой книжки 50 коп.

ролей, а серьезно проанализировали путь актера в связи с путями развития советского искусства. Биография актера предстала в них не изолированно — она дана на широком фоне. Именно это обстоятельство позволило авторам ознакомить читателей и с творческим развитием мастеров советского кино и с основными этапами развития кинематографии.

Менее удачна книжка А. Чачикова о замечательном грузинском комедийном актере Сандро Жоржолиани. Чрезмерно краткая (в ней всего двенадцать страничек текста), книжка эта скорее является памяткой для зрителя, кратко сообщая об исполненных актером ролях. В этой брошюре хотелось бы иметь не только подобную памятку, но и творческий портрет актера. Следовало бы и подробнее рассказать о некоторых фильмах, в которых участвовал актер. Так, упоминаемый в книжке прекрасный фильм Н. Шенгелая Э л и с о был поставлен давно и неизвестен многим зрителям, а фильм Н а т е л л а нашими зрителями заслуженно забыт.

Книжка Г. Зельдовича «Любовь Орлова» вызывает уже ряд принципиальных возражений. В ней больше всего говорится не об актрисе и ее творческой работе, а ведутся разговоры по поводу актрисы и фильмов, в которых она участвовала. Книжка растянута, в ней много общих, ничего не дающих читателю, рассуждений, порой вызывающих ряд серьезных сомнений.

Вся книжка Г. Зельдовича состоит собственно не из разбора работы лучшей актрисы советской музыкальной кинокомедии, а из одних комплиментов актрисе, ее режиссеру и жанру, в котором они работают. Эта книжка — единственная из вышедших книжек серии, которая абсолютно ничего не дает читателю. Упорная и успешная работа Л. Орловой по созданию комедийных образов в брошюре никак не раскрыта.

Ц и р к, являющийся скорее мелодрамой, автор считает комедией, «зрелым веселым произведением этого художественного жанра». В Анюте из В е с е л ы х р е б я т он видит «своеобразную Золушку, с которой снята всякая трагедийность» (?!).

В книжке Г. Зельдовича, к сожалению, имеется та черта, от которой избавлены все остальные вышедшие книжки серии. В ней отчасти повторены дурные традиции рекламных книжек старой «Теакинопечати».

В целом, вышедшие книжки серии «Мастера киноискусства», за исключением явно неудачной книжки Г. Зельдовича, полезны и отвечают своей цели. Брошюры изданы опрятно. Тираж книжек — 5 000 экземпляров — слишком мал, ибо адресованы они самому широкому читателю.

С. Сергеев

«ТРАКТОРИСТЫ»

Сценарий Е. Помещикова. Режиссер И. Пырьев. Оператор А. Гальперин. Мосфильм и Киевская студия.

ФИЛЬМЫ ЗА МЕСЯЦ

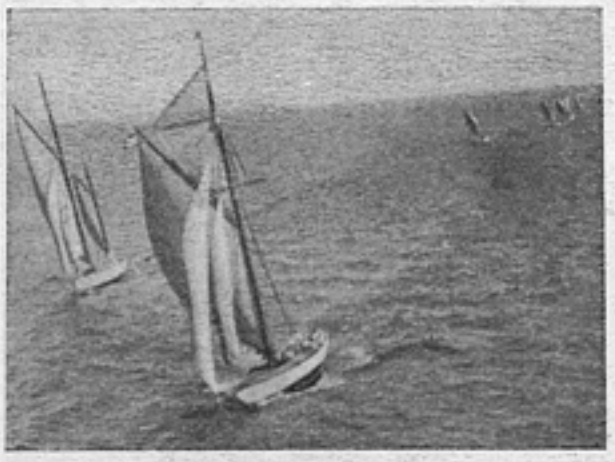
ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК

Производство Московской ордена Ленина киностудии „Мосфильм". Метраж—2680 м.

Сценарий А. Толстого, Л. Толстой и Н. Лещенко. Режиссер засл. арт. респ. А. Птушко. Оператор Н. Ренков. Художник Ю. Швец. Художник кукол и костюмов В. Кадочников. Композитор Л. Шварц. Ассистент режиссера П. Аташева. Монтажер В. Массино. Ассистент монтажера М. Кузьмина. Пом. режиссера Г. Солуянов. Пом. режиссера по мульти Г. Ялов. Ассистенты оператора: Л. Гродский, А. Тарасов и М. Берковичч. Звукооператор А. Бондарев. Звукооформители В. Вольский и Ю. Певзнер. Дирижер В. Ширинский, Ассистенты режиссера по мульти: В. Васильева и С. Зонненбург. Актеры-мультипликаторы: К. Никифоров, В. Покорская, Ф. Тихонова и В. Шишков. Оформление кукол: Р. Гуров, Е. Лошкарева, Н. Гехтман, Н. Ширкова, В. Чернихова, А. Павлова, М. Павлюченко, З. Лаврионович и Е. Левандовская.

Действующие лица и исполнители:

Буратино — О. Шаганова-Образцова. Карабас-Барабас — А. Чагин. Дуремар — С. Мартинсон. Папа Карло — Г. Уваров. Капитан воздушного корабля — Н. Боголюбов. Мальвина — Т. Адельгейм, Пьеро — Р. Хаирова. Джузеппо — М. Дагмаров. Сандро — Н. Мичурин.



МОЛОДЫЕ КАПИТАНЫ

Художественный звуковой фильм. Производство киностудии „Союздетфильм". Метраж—1556 м.

Сценарий З. Маркиной и М. Витухновского. Режиссер А. Андриевский. Сорежиссер Ю. Леонтьев. Ассистенты режиссера: Н. Верховский и М. Товарнов. Ассистент по монтажу Т. Мартынова. Помощник режиссера В. Абрамов. Операторы: М. Магидсон, Д. Суренский и Л. Дульцев. Ассистенты оператора: М. Железнова, И. Чен и А. Нетужилин. Композитор Д. Блок. Звукооператоры: Ф. Илюшенко и С. Юрцев. Текст песни Леонида Шершера. Главный художник Н. Богуславский. Художник С. Кузнецов. Директора картины: И. Бегак и Я. Кон.

Действующие лица и исполнители:

Сергей Крылов — А. Серчевский. Гриша, его брат — Леня Якишевич. Милочка, его сестра — Дагмара Дерингер. Школьники: Валя — Л. Целиковская, Катя — В. Журавлева, Виктор — Д. Востряков, Огурцов — В. Заливин, Вова — В. Золотницкий. Педагоги: Иван Васильевич — Н. Никитич. Директор — Е. Кузнецова. Никита Андреевич — В. Новиков. Командиры: орденоносец И. Новосельцев и В. Уральский.

«Для того, чтобы стать капитаном, надо хорошо учиться и знать математику» — такова не блещущая оригинальностью тема нового детского фильма Молодые капитаны, поставленная режиссером А. Андриевским по сценарию З. Маркиной и М. Витухновского.

Восьмиклассник Сережа Крылов увлекается морским делом. Он забрасывает занятия и отстает по математике. При отборе капитанов для шлюпочного перехода школьников Сережа блестяще справляется с управлением парусной лодки, но не может решить навигационной задачи из-за незнания математики. Его вычеркивают из списка капитанов. В дни майских праздников Сережа решает самостоятельно проделать на шлюпке

ИСПАНИЯ

Художественно-документальный фильм. Производство Московской ордена Ленина киностудии „Мосфильм". Метраж—2400 м.

Сценарий Вс. Вишневского. Режиссер Эсфирь Шуб. Операторы: Р. Кармен и Б. Макасеев. Композитор Г. Попов. Звукооператор Р. Лукина. Сорежиссер А. Фролов. Ассистенты по монтажу: К. Москвин и М. Перетелегина. Диктор Ю. Левитан. Директор И. Зайонц.

рейс «Одесса—Севастополь». Начинается шторм. Сережа не в силах бороться с разбушевавшейся стихией. Шлюпку спасает катер пограничной охраны. После пережитого потрясения Сережа меняет свое отношение к занятиям и с честью выдерживает переводной экзамен и испытания по навигации.

Скудость драматургического материала, отсутствие настоящего конфликта, незнание советской школы, выдуманные характеры ребят и неправдоподобие их взаимоотношений обусловили неудачу фильма. Центральный персонаж вещи — способный, но самонадеянный и самовлюбленный Сережа Крылов, нуждающийся в строгом педагогическом и общественном воздействии, — окружен сюсюкающими педагогами и школьниками. Только обязательная в подобного рода фильмах авария заставляет Сережу исправиться и понять необходимость серьезной и систематической учебы.

Режиссер не смог хоть сколько-нибудь оживить схематичный сюжет и придать жизненность и правдоподобие поведению героев. По сверкающе чистым комнатам и классам беспомощно бродят взрослые актеры и невесело резвятся дети. Не спасают фильм морские пейзажи, прыжки в воду, матросские костюмы и бодрая песенка. Из всего фильма запоминается только обаятельная девочка Дагмара Дерингер, играющая младшую сестру Сережи.

Ответственный редактор А. Я. МИТЛИН.
РЕДАКЦИЯ: Москва, Третьяковский проезд, 19/1, тел. К-2-49-20.

Натуральные фруктово-ягодные воды

ленинградского пивоваренного з-да
Красная Бавария

прекрасно утоляют жажду
имеют приятный вкус
и аромат

КБ
Красная Бавария

Требуйте
во всех буфетах кинотеатров, ресторанах, кафе, американках и пивных

Четыре рубля

V 9285

ЛУЧШЕЕ В ЛЕНИНГРАДЕ ОБРАЗЦОВО-ПОКАЗАТЕЛЬНОЕ
"НОРД" кафе
Ленинградской конфетной фабрики им. САМОЙЛОВОЙ
АДРЕС КАФЕ: ПР. 25-го ОКТЯБРЯ д. 44 (ПРОТИВ ГОСТИНОГО ДВОРА)

ВСЕГДА В БОЛЬШОМ ВЫБОРЕ СВЕЖИЕ ПРЕВОСХОДНЫЕ ИЗДЕЛИЯ ВЫСШЕГО КАЧЕСТВА

холодные и горячие закуски, пирожки, пончики, пирожные, торты, напитки: шоколад, какао, кофе, чай, глинтвейн, натуральные фруктовые воды, нарзан, десертные вина, ликеры, шампанское, мороженое и т. д.

Кафе ОТКРЫТО ЕЖЕДНЕВНО С 10 ЧАС. УТРА ДО 1 ЧАСА НОЧИ.
С 7 ЧАС. ВЕЧ. ИГРАЕТ СТРУННЫЙ ОРКЕСТР. ЦЕНЫ ОБЩЕДОСТУПНЫЕ.

	и серии	ецензий"	лет"
луч.	27/VII		28/VII
ред.			
дан	28/VI 28/VII	IX.	15/VIII
рхив			